This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

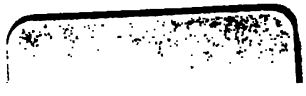
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 07478502 7



HCB
WEINER

(Wiener-)
NC

WIENER BEITRÄGE

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG

VON

DR. K. LUICK
AO. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER UNIVERSITÄT IN GRAZ

UND

DR. A. POGATSCHER
AO. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER DEUTSCHEN UNIV. IN PRAG

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. J. SCHIPPER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE UND WIRKLICHEM MITGLIEDE DER
KAISERL. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN.

I. BAND.

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER
1895.

DAS WORTSPIEL

BEI

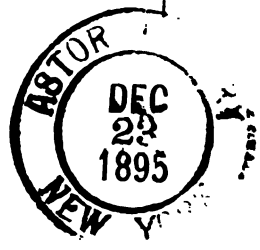
SHAKSPERE

VON

LEOPOLD WURTH,
DR. PHIL. (WIEN).

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER
1895.

-39322-



Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

VORWORT.

Die vorliegende Untersuchung wurde veranlasst durch die Beschäftigung mit den deutschen Shakspere-Übersetzern, wobei sich das Wortspiel als ein wertvoller Prüfstein der Kunst der einzelnen Übersetzer erwies. Es ergab sich hierbei die Nothwendigkeit, über die Verwendung des Wortspiels bei Shakspere, sowie über das Wesen dieses Sprachkunstwerkes überhaupt genauere und festere Grundlagen zu gewinnen. Über Shaksperes künstlerische Anwendung des Wortspiels liegen wohl zahlreiche gelegentlich eingestreute, meist ganz allgemein gehaltene Bemerkungen vor, doch keine grundlegende Specialuntersuchung.*) Vor allem war eine vollständige Sammlung der Shakspere'schen Wortspiele (aus den 37 Dramen und sämmtlichen Gedichten) anzulegen: dann galt es festzustellen, inwieweit Shakspere in der Verwendung dieses Kunstmittels Schüler seiner Vorgänger und Zeitgenossen gewesen, und inwieweit er künstlerisch selbstständig vorgegangen sei. Es zeigte sich, dass das Wortspiel ein wertvolles Kriterium für die Beurtheilung der dramatischen Kunst unseres Dichters bildet.

Doch auch nach einer andern Seite hin ist die Arbeit, wie der Verfasser hofft, nicht unfruchtbar geblieben: für die Erkenntnis und die Theorie der Sprachkunstwerke überhaupt. Ein Versuch, die bei Shakspere und anderen Dichtern festgestellten Kategorien des Wortspiels in die bisher gil-

*) Die umfangreiche Literatur des Gegenstandes wird in einem eigenen Capitel des Buches verzeichnet werden.

tigen Kategorien der Sprachkunstwerke einzuzwängen, misslang. Selbst Gerbers ausgezeichnete Eintheilung musste — wenn auch mit Widerstreben — aufgegeben werden. Es zeigte sich, dass das Wortspiel als „literarisches Sprachkunstwerk" eine andere Auffassung erheischt als die ihm bisher zutheil gewordene. Eine noch gründlichere Scheidung des „literarischen Wortspiels" von anderen, verwandten Sprachkunstwerken als die von Gerber vorgenommene, war unerlässlich; hierbei ergab sich allerdings auch die Nöthigung, einige bisher anders erklärte Figurationen der Rede in den Bereich des Wortspiels hinüberzunehmen. In der Feststellung und in der Classification der Unterarten der Wortspiele bin ich völlig selbständig vorgegangen.

Den zweiten Theil der Arbeit, die Untersuchung der Wiedergabe der Shakspere'schen Wortspiele bei den Übersetzern, werde ich dem ersten Theil hoffentlich in nicht allzuferner Zeit folgen lassen können. Der Mangel an literarischen Behelfen in meinem jetzigen Amtsorte macht mir eine Fortsetzung der Studien in dieser Hinsicht derzeit unmöglich. Die unternommene Untersuchung muss nach zwei Seiten hin fruchtbar sein: sie wird ein Kriterium für die Beurtheilung der fortschreitenden Kunst der Übersetzer ergeben, und überdies wird die Vergleichung der Mittel, mit denen zwei verschiedene Sprachen einen und denselben künstlerischen Zweck verfolgen, einen tiefen Blick in das Leben und Weben der „Sprache als Kunst" eröffnen.

Budweis, am 21. Mai 1895.

Dr. L. Wurth.

INHALT.

I. Abschnitt.

Das Wesen und die Arten des Wortspiels.

Capitel I. Einleitung.

Seite

§ 1. Das Wortspiel als Werk der Sprachkunst 1
§ 2. Geschichte des Wortspiels 3
§ 3. Entstehung, Definition und Classification des Wortspiels nach dem Stande der älteren Forschungen 10
§ 4. Definition und Eintheilung des Wortspiels nach der Methode des Verfassers; Sinnspiel und Klangspiel 15
I. Das Verhältnis der spielenden Wörter zu einander . . 15
II. Das Verhältnis der spielenden Wörter zum Satzganzen 16
III. Das Verhältnis des Wortspiels zum künstlerischen Ganzen, die stilistisch-ästhetischen Unterscheidungsgründe . . . 16
§ 5. Die graphische Darstellung der Wortspiele 18

Capitel II. Die auf Doppelsinn beruhenden Wortspiele.

§ 1. Allgemeines 19
§ 2. Die verschiedenen Arten des auf Doppelsinn beruhenden Wortspiels 26
I. Ein Wort wird von einer Person doppelsinnig gebraucht, und zwar nur einmal 26
1. Unbeabsichtigter Doppelsinn 26
2. Beabsichtigter Doppelsinn:
a) Der Doppelsinn liegt im Worte selbst 27
b) Er ergibt sich aus der Verbindung mit anderen Wörtern 35
3. Doppelsinn eines Wortes infolge des Hinzutrittes eines Synonyms oder einer Antithese 41
4. Doppelsinn infolge der parallelen Verbindung mit einem zweiten doppelsinnigen Worte 44
5. Beide Bedeutungen werden vom Redenden zugleich beabsichtigt. Beabsichtigte Dunkelheit der Rede . . 48
6. Doppelsinn infolge ungenauer Satzconstruction . . 50
7. Doppelsinn durch „*Allusion*“ 51
8. Doppelsinn eines im Texte gar nicht enthaltenen, dem Sinne nach zu ergänzenden Wortes 51

Seite

II. Doppelsinn eines zweimal oder öfter gebrauchten Wortes . 52
A. Dialogisch vertheilter Doppelsinn 53
1. Einfachste Art des Missverständnisses 54
2. Das Auffangen, „Catching up“ 57
a) mit thatsächlicher Wiederholung des Wortes 57
b) mit Wiederholung des Wortes in anderer Form oder in anderer Verbindung . . . 62
c) mit gehäufter Wiederholung desselben Wortes 65
3. Zurückweisung des Spieles seitens des Partners 67
a) Der Partner versteht das Spiel nicht . . 67
b) Vorbereitetes Missverstehen 68
c) Der Partner versteht das Spiel, weist es aber dennoch zurück 68
4. Beide Träger des Spieles sind Witzler 69
5. Dialogische Verwendung zweier parallel spielender doppelsinniger Wörter 70
6. Doppelsinn infolge des Hinzutrittes eines Synonyms oder einer Antithese 72
7. Die Umkehrung der 6. Art 73
8. Die Vertheilung des Spieles auf mehr als zwei Personen 74
9. Doppelsinn durch die Wiederholung eines auf verschiedene Personen zu beziehenden Fürwortes 76
10. und 11. Doppelsinn infolge veränderter Verbindung 77
B. Doppelsinn eines von einer Person mehrmals gebrauchten Wortes 78
1. Wiederholung des Wortes in jedesmal geänderter Bedeutung:
a) Diese Bedeutungen finden ihre Stütze in anderen Wörtern des Satzes 79
b) Sie werden durch die Satzconstruction etc. gestützt 81
c) Die Wiederholung des Wortes wird nur durch Fürwörter etc. bewerkstelligt . . . 81
2. Wiederholung des Wortes mit und ohne Doppelsinn 81
3. Das Wort ist immer doppelsinnig angesetzt . 83
4. Parallele, gekreuzte oder umschließende Stellung zweier doppelsinniger Wörter 84
III. Doppelsinn infolge der Wortstellung, Satzconstruction etc. Doppelsinnige Phrasen 84
1. Die Phrase ist an und für sich doppelsinnig . . . 85
2. Die Phrase wird erst dem Spiel zuliebe doppelsinnig gefasst oder gemacht:
a) durch den Doppelsinn eines Wortes 90
b) durch die geänderte Function eines Wortes . 91
c) durch die geänderte Verbindung im Satze . . 92

Seite

3. Die übrigen Fälle des durch die Satzconstruction bewirkten Doppelsinns:
a) Beabsichtigte unklare Construction 92
b) Doppelsinn durch die Verbindung einzelner Wörter mit nicht dazugehörigen Wörtern . . 93
c) Doppelsinn infolge fehlerhafter Interpunction 94
4. Die Ergänzungsspiele (Spiele mit Liedanfängen und Citaten) 94
5. Doppelsinn der Phrase infolge der Einschaltung eines Wortes 95
IV. Die übrigen Arten des Doppelsinns; das Räthselspiel; die Mittelstufen zwischen Doppelsinn und Lautspiel, Antimetabole, Dialogismus etc. 96
Schwer einzureihende Spiele 102
V. Die zusammengesetzten Spiele 104

Capitel III. Die Laut- oder Klangspiele *(puns, punnings).*

Parechesis, Paronomasie, Adnomatio etc. 105
Eintheilung der Lautspiele 108
§ 1. *A.* Die mit einem Sinnspiel verbundenen Lautspiele (eigentliche Wortspiele).
1. Das Spiel des Gleichklanges:
a) Homographenspiele 109
b) Homonymenspiele 112
α) mit Gleichklang bei verschiedenem Vocalbestand . 115
β) bei verschiedenem Consonantenbestand 119
γ) bei gänzlich verschiedener Graphie 121
δ) Spiele mit getheilten Wörtern 125
2. Spiele mit klangähnlichen Wörtern 127
Anklang zur Hervorbringung des Begriffes 130
3. Spiele mit nur theilweise klangähnlichen Wörtern:
a) mit Volksetymologie 131
b) Composita im Spiele mit dem Grundworte 132
c) Anagrammspiele 133
d) Rüpelhaftes Verwechseln und Verstümmeln der Wörter *(„misplacing“)* 134
§ 2. *B.* Uneigentliche Wortspiele (rein musikalische Lautspiele) 137
1. Reimspiele 138
2. Assonanzspiele 139
3. Alliterationsspiele 140
4. Andere Arten des Anklanges ohne Sinnspiel (Echospiel, *affecting* etc.) 142
C. Mittelstufen: Anklang mit leichtem Sinnspiel, ebensolche Wiederholungen, rüpelhafte Wortentstellungen, etymologische Figur etc. 144
D. Zusammengesetzte (Gruppen-) Spiele, Wortgefechte 145
Cyklonenspiele 147

II. Abschnitt.

Shakspere und seine Vorgänger und Zeitgenossen in ihrem Verhältnis zum Wortspiel.

Capitel I. Das Wortspiel in Shaksperes Zeitalter. Shaksperes Verhältnis zu seinen Zeitgenossen.

Seite

§ 1. Vorbemerkung. Frühere Ansichten über Shaksperes Wortspiele . 151
§ 2. Shaksperes Verhältnis zum „Euphuism“ 157
§ 3. Shaksperes Beeinflussung durch Lylys Dramenstil und die damit verwandten Stilarten (durch Rol. Greene, Th. Nash, Th. Kyd etc.) 172
§ 4. Die englische Gesellschaft in Shaksperes Zeitalter und ihr Verhältnis zum Wortspiel 187
Die *Jest-Books* 188
Die Gesellschaftssprache 193
Das Wortspiel in der Lieder- und Balladenliteratur 194
Wortspiele mit Namen 196
Das Wortspiel in Verbindung mit dem Sprichwort; Shaksperes Verhältnis zu beiden 200

Capitel II. Das Wortspiel als Mittel der charakterisierenden Kunst Shaksperes.

§ 1. Shakspere als Sprachkünstler; seine Ansichten und Äußerungen über das Wortspiel und sein Verhältnis zu den theoretisierenden Bestrebungen des Zeitalters (sein Verhältnis zu Puttenham, Asham etc.) 204
§ 2. Shaksperes künstlerische Verwendung des Wortspiels zur Charakterisierung seiner Personen (seine Prosa) 211
a) Das Wortspiel als Mittel der humoristischen Darstellung (Shaksperes Narren und Humoristen) 213
b) Das Wortspiel als Ausdrucksmittel der Tragik 224
c) Das malende Wortspiel 229
§ 3. Das Wortspiel in den verschiedenen Entwicklungsstadien des Dichters; als Hilfsmittel für die Bestimmung der Entstehungszeit der Stücke 231
§ 4. Das Wortspiel als Hilfsmittel für die Textkritik. Verhalten der Folios gegen das Wortspiel 231
§ 5. Schlusswort: Hinweis auf den Wert des Wortspiels als Kriterium für die Beurtheilung der wachsenden Kunst der deutschen Shakspere-Übersetzer 232
Sachregister 233

Verzeichnis

der benützten Abhandlungen und Werke.*)

Abbott, E. A., A Shakespearian Grammar. New Edition, London 1875.

Adelung, Joh. Chr., Über den deutschen Stil. 2. Aufl. Berlin 1787. 2 Bde.

Baumann, H., Londinismen. Berlin 1887.

Bernays, Mich., Zur Entstehungsgeschichte des Schlegel'schen Shakespeare. Leipzig 1872.

Bernhardi, A. F., Sprachlehre. Berlin 1801—1803, 2 Bde. (vgl. A. W. v. Schlegel).

Bodenstedt, Shakespeares Zeitgenossen etc. Berlin 1858—1860, 3 Bde.

Collier, J. Payne, The History of English Dramatic Poetry etc. London 1831, 3 Bde.

Collier, J. P., Fools and Jesters; with a Reprint of Armin's Nest of Ninnies. London, Printed for the Shakespeare-Society, 1842.

Delius, Nic., Die Prosa in Shakespeares Dramen. Jahrbuch der deutsch. Sh.-Gesellsch., 1870 und Abhandlungen, Elberfeld 1878, pp. 172 ff.

— — Lodges Rosalynde und Shakespeares „As You Like It". Sh.-Jahrb. VI, pp. 226 ff.

Dowden, Edw., Shakspere etc. Übersetzt von W. Wagner. Heilbronn 1879.

Drake, Nath., Shakspere and His Times. Paris 1838.

Ehrlich, Jos., Der Humor Shakespeares. Wien 1878.

Ellis, Alex., On Early English Pronunciation. 5 Bde. London 1869 ff.

Elze, K., Notes on Elizabethan Dramatists. New Edition, Halle 1889.

— — William Shakespeare. Halle 1876.

— — On Othello. Engl. Studien XI, pp. 217 ff.

— — On K. R. 3, ib. XII, pp. 186 ff.

Eschenburg, Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste. 5. Aufl. von Pindar.

*) Kleinere Schriften fanden auch im Texte Erwähnung, s. pp. 157 f., Note.

Ey, Adolf, Der Narr im König Lear. Herrigs Archiv, LXIV, pp. 257—270.

Flügel, E., Liedersammlungen des 16. Jahrhunderts, besonders aus der Zeit Heinrichs VIII. Anglia XII, pp. 225 ff. und 585 ff.

Friesen, Bemerkungen zu den Altersbestimmungen für einige Stücke von Shakespeare. Jahrbuch II, 37 ff.

Gelbcke, F. A., Die englische Bühne zu Shakespeares Zeit. Leipzig 1890.

Gerber, Gust., Die Sprache als Kunst. 2. Aufl. Berlin 1885. 2 Bde.

Goodlet, J., Shakspere's Debt to John Lilly [Lyly]. Engl. Studien V, pp. 356—363.

Halpin, N. J., Oberon's Vision etc., Illustrated by a Comparison with Lylie's Endymion. London, Printed for the Sh.-Soc., 1843.

Hense, Shakespeare und John Lilly. Sh.-Jahrb. VII, 238—300; VIII, 224—279 (u. Hense, Shakespeare. Halle 1884, I, pp. 1—144).

Herder, J. Gottfr., Fragmente. 2. Ausgabe.

Janssen, V. F., Shaksp.-Miscellen. Engl. Studien XV, pp. 309 f.

Klein, J. L., Geschichte des engl. Dramas. Leipzig 1876, 2 Bde.

Kleinpaul, Rud., Das Wortspiel und die etymologische Restauration. „Gesellschaft", Monatsschrift für Literatur und Kunst, Leipzig 1889. pp. 402—413 u. 531—540.

Koch, Friedr., Histor. Grammatik der engl. Sprache. Weimar, Cassel und Göttingen 1863—1868, 3 Bde.

Koch, Max, Shakespeare. Stuttgart, Cotta'sche Bibliothek der Weltliteratur.

König, Wilh., Über die Entlehnungen Shakespeares, insbesondere aus Rabelais etc. Sh.-Jahrb. IX, pp. 195 ff.

Krönig, Dr. A., Deutsche Homonymen etc. Herrigs Archiv, XXXVI, pp. 1—53.

Landmann, Fr., Der Euphuismus, sein Wesen, seine Quelle, seine Geschichte. Gießen 1881. (Vgl. Breymann, Engl. Stud. V, 409 ff. und Schwan, Engl. Stud. VI, pp. 94 ff.)

— — Shakspere and Euphuism, etc. Transactions of the New Shaksp.-Society, Series I, vol. 1880—1886; pp. 241—276.

— — Euphues. The Anatomy of Wit. Engl. Sprach- und Literatur-Denkmäler. 4. Heilbronn 1887.

Lauchert, Fr., Der Einfluss des Physiologus auf den Euphuismus. Engl. Stud. XIV, pp. 118 ff.

Leonhardt, B., Über die Beziehungen von Beaumont u. Fletchers Philaster zu Shaksperes Hamlet und Cymbeline. Anglia VIII, 424—447.

Marx, Th, Der dichterische Entwicklungsgang Shakespeares. (Virchows gemeinverständliche Vorträge, Heft 211.) Hamburg 1894.

Mätzner, Ed., Englische Grammatik. Berlin 1860—1865, 3 Bde.

Morley, On Euphuism. The Quarterly Review, London, April 1861 (anonym!).

Müller, Ed., Recension von Ellis' On Early English Pronunciation. Sh.-Jahrb. VIII, 112 ff.

New Shakspere-Society. Transactions, Scraps by W. A. Harrison, etc.

Oechelhäuser, W., Einführungen in Shakespeares Bühnen-Dramen etc. 3. Aufl. Minden 1895.

Puttenham, George, The Arte of English Poesie. 1589, edited by Edw. Arber, London 1869.

Rushton, Shakespeare's Tenures. Herrigs Archiv 27, pp. 451 ff.; 28, pp. 291 ff.; 29, pp. 278 ff.

— — Shakespeare's Legal Additions. Herrig. a. a. O. 30, pp. 398 ff.; 414 ff.

— — Shakespeare's Tenures in Villenage, a. a. O. 31, pp. 161 ff.; 312 ff.

— — Shakespeare Illustrated by the Lex Scripta. Herrig, 32, pp. 61 ff.; 177 ff.; 353 ff.

— — Shakespeare Illustrated by Old Authors. Herrig, Archiv 34, pp. 328 ff.; 36, pp. 200 ff.; 37, pp. 83 ff.; 38, pp. 43 ff.; 413 ff.; 39, pp. 265 ff.; 40, pp. 156 ff.; 42, pp. 83 ff.

— — Shakespeare's Euphuism, Illustrations of Passages in Shakesp. from Lilly's „Euphues". London 1871.

Sarrazin, Die Entstehung der Hamlet-Tragödie. Anglia XII, 143 ff.; XIII, 117 ff.

Scherr, Allgemeine Geschichte der Literatur. 3. Aufl., 1869.

Schipper, J., Neuenglische Metrik. Bonn 1888—1889.

— — Zur Kritik der Shakspere-Bacon-Frage. Wien 1889.

Schlegel, A. W. v., Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Sämmtliche Werke, ed. Böcking, VI. Bd.

— — Etwas über W. Shakespeare bei Gelegenheit W. Meisters, ib. Bd. VII.

— — Über Shakespeares Romeo und Julia, ib. Bd. VII.

— — Recension von Bernhardis Sprachlehre, ib. XII, pp. 141—153.

Schlegel, Fr. v., Beiträge zur Kenntnis der romantischen Dichtkunst. Sämmtl. Werke, 2. Ausg., Wien 1846. Bd. VIII.

— — Geschichte der alten und neueren Literatur. 11. Vorlesung; ib. Bd. II.

Schmidt, Alex., Shakespeare-Lexicon. Second Edition, Berlin 1886, 2 Bde.

— — Zur Textkritik des King Lear. Anglia II, pp. 1—31.

Schmidt, Imm., Grammatik der engl. Sprache, II. Theil. Berlin 1876.

Seitz, Dr. K., Die Alliteration im Englischen vor und bei Shakspere. Marne 1875.

Spalding, W., On the Two Noble Kinsmen, and the Characteristics of Sh.'s Style. New Sh.-Soc.-Transact., Series VIII, 1876.

Thümmel, J., Über Shakespeares Narren. Sh.-Jahrb. IX, pp. 86 ff.

— — Über Shakespeares Clowns. Jahrb. XI, pp. 78 ff.

— — Allegorisches und Tendenziöses in Shakespeares Dramen. Jahrb. XXI, pp. 43 ff.

Tiessen, Ed., Beiträge zur Feststellung und Erklärung des Sh.-Textes. Engl. Studien, II, 185 ff.; 440 ff.; III, 15 ff.

Ulrici, Herm., Shaksperes dramatische Kunst. 2. Aufl. Leipzig 1874.

— — Shaksperes Fehler und Mängel. Sh.-Jahrb. III, 1 ff.

— — Über Shaksperes Humor. Sh.-Jahrb. VI, pp. 1 ff.

Wahl, M. C., Das parömiologische Sprachgut bei Shakspere. Sh.-Jahrb. XXII, 45 ff.; XXIII, 21 ff.

Ward, A. W., A History of English Dramatic Literature. 1875.

Weymuth, R. F., On Euphuism. Transact. of the Philological Society, 1870—1872, pp. 1 ff.

Die Shakspere'schen Stellen wurden nach der Globe-Edition citiert. Die im Texte verwendeten Abkürzungen stimmen mit den von Alex. Schmidt eingeführten überein.

I. ABSCHNITT.

Das Wesen und die Arten des Wortspiels.

I. Capitel. Einleitung.

§ 1. Das Wortspiel als Werk der Sprachkunst.

Das Wortspiel ist ein Werk der Sprachkunst, d. h. jener Kunst, die nach Gerber (Die Sprache als Kunst, 2. Aufl., Berlin 1885, I, p. 46) der gewöhnlichen Sprache der Bedürfnisse gegenübersteht und weder als Poesie, noch als Prosa bezeichnet werden darf, da sie sich im Gegensatze zwischen beiden hält, ohne aber diesen Gegensatz für sich zu beachten (ib. p. 49). Die Sprachkunst steht in der Reihe der Künste zwischen der Musik und Dichtkunst. Zieht man eine Parallele zwischen den Künsten des Auges und des Ohres, und hält man die Musik der Architektur, die Poesie der Malerei entgegen, so kann man die Sprachkunst der Plastik gegenüberstellen (Gerber, ib., p. 14). Sie ist strenge zu scheiden von der Sprache als Kunst, deren Bildung vor jeder Literatur liegt. Die Werke der Sprache als Kunst sind dem Usus verfallen, die der Sprachkunst sind neu und haben rhetorischen oder poetischen Wert. Während die Musik die Seele beschwichtigt, schreckt das Kunstwerk der Sprache den Geist aus seinem Traume auf und zwingt ihn, sich auf sich selbst zu besinnen; es durchdringt und erfüllt den Ton mit Bewusstsein und erhebt ihn zum an sich schon bedeutenden Worte (Gerber, I, pp. 27 f.). Indem der Ton sich in der Sprache zum Ausdrucke eines bestimmten Bewusstseins articuliert, verliert er allerdings

an Fähigkeit, die minder bestimmten Bewegungen der Seele zu bezeichnen. Die Sprachkunst greift daher an dem gegliederten Worte nach dem Tone zurück und benutzt es, von der Bedeutung absehend, rein musikalisch. Wir werden in der Folge sehen, in welch hohem Grade ein solches Zurückgehen auf den Ton bei den Wortspielen stattfindet.

Scheiden wir die Sprachkunstwerke in selbständige und in solche, die für sich allein nicht bestehen können, sondern sich dem vorhandenen Sprachschatze einreihen, ohne aber aufzuhören, als „Figuration" der Rede gefühlt zu werden, so müssen wir (in Übereinstimmung mit Gerber I, p. 106) das Wortspiel allerdings den selbständigen Werken zuzählen. Wie jedes selbständige Sprachkunstwerk kann jedoch das Wortspiel häufig auch in den Dienst der Rede treten. Schon die Rhetoren haben es unter den Redefiguren mit aufgeführt. Gerber behauptet wohl (II, p. 4), ein in den Dienst der Rede getretenes selbständiges Sprachkunstwerk sei als eine Einschiebung zu betrachten und werde stets als Unterbrechung und Beiwerk empfunden. Dem gegenüber können wir behaupten, dass das Wortspiel in der Shakspere'schen, künstlerischen Verwendung diese Empfindung nicht erweckt.

Durch diese Annäherung des Wortspiels an die Figuren wird seine Abgrenzung von den verwandten Sprachkunstwerken erheblich erschwert. So hat Gerber eine Anzahl Shakspere'scher Wortspiele, die nach Entstehung und Verwendung nur „puns" oder „quibbles" sein können, unter die Figuren gestellt und dort besprochen. Er hat, die Doppelnatur mancher Figur fühlend, die „Wortwitze im Dienste der Rede" als „Parechesen" und „Paronomasien" besprochen, und II, p. 396 sagt er geradezu: „Häufig wird in den Werken dieser Art (selbständigen Sprachkunstwerken) zu erkennen sein, dass ihnen auch eine bestimmte Figur phonetischer, noëtischer oder ästhetischer Art zugrunde liegt." Damit streift Gerber aber hart an den von ihm so oft gerügten Fehler der alten Theoretiker: das Vermengen der Tropen und Figuren mit den selbständigen Sprachkunstwerken.

Ich definiere wie folgt: das Wortspiel gehört zu den selbständigen Werken der Sprachkunst; es kann aber, in den Dienst der Rede tretend, seinen selbständigen Charakter

ganz oder fast ganz verlieren und uns lediglich im Kleide der Figur entgegentreten. Wir bezeichnen es dann als ein Wortspiel nach dieser oder jener Figur und haben aus seiner Verwendung und Einordnung in das künstlerische Ganze von Fall zu Fall auf seine mehr oder minder hervortretende Selbständigkeit zu schließen. Viele Fälle, die bei Gerber als Figuren (der Parechese, Paronomasie etc.) aufgefasst erscheinen, sind dem Wortspiele zuzuweisen und dort abzuhandeln.[1]) Dadurch wird es uns möglich, echte Wortspiele, die Gerber unter die dienenden Figuren verwiesen hat, an der ihnen zukommenden Stelle, d. h. beim Wortspiele selbst, zu besprechen.

§ 2. Geschichte des Wortspiels.

Die Laut- und Wortspiele gehören zu den ältesten Sprachkunstwerken; sie sind schon im Pentateuch vertreten. Ihre Entstehung fällt in die Kinderzeit der Menschen und Völker. Das Kind, das eben die ersten Laute und Silben einer Sprache bilden gelernt hat, freut sich der neuerworbenen Fertigkeit, und die Sprache wird ihm — wie alles — zum Gegenstande des Spieles. Es spielt mit den Klängen der Sprache, wie es sich in kindlichem Treiben etwa an den Lauten einer Lochpfeife oder Rohrflöte ergötzt. Mit der wachsenden Sprechfertigkeit und Sprachkenntnis nimmt auch sein Spiel mit der Sprache greifbarere Form an. Der Gleichklang verlockt es zu absonderlichen Wortbildungen, ja es bildet sich endlich im Vereine mit anderen Kindern eine Art Geheimsprache, in der der Klang fast alles ist, die Wortbedeutung fast gänzlich zurücktritt.[2])

Und wie im Leben des einzelnen Kindes lässt sich dieses Spiel mit den Lauten der Sprache auch in der Sprachentwickelung eines ganzen Volkes, ja der Menschheit überhaupt nachweisen. Je weiter die Entwickelung des Volkes wie des einzelnen Individuums vorschreitet, je mehr das musi-

[1]) Schon Bernhardi erkannte die Verwandtschaft des Wortspiels mit anderen Sprachkunstwerken und nannte es „die Fundamentalfigur aller übrigen musikalisch-poetischen Sprachfiguren“ (Sprachlehre, II, pp. 396 f.).

[2]) Alle Wörter werden z. B. mit derselben Endungssilbe versehen, u. dgl. m.

kalische Moment in der Sprache dem begrifflichen weicht, desto seltener werden die Spiele mit den Lauten, und wenn sie auftreten, sind sie mehr und mehr mit einem Spiele der an die Laute gebundenen Bedeutungen gegattet; die ursprünglich rein musikalischen Klangspiele schreiten zum witzigen Wortspiele vor. Epochen einer Sprachrevolution eines Volkes, in denen entweder der Lautbestand der Sprache eine einschneidende Veränderung erfährt, oder in denen infolge des Eindringens zahlreicher Fremdwörter sich in der Sprache eine durchgreifende Verschiebung der Wortbedeutungen bemerkbar macht, sind meist auch Zeiten, in denen das Wortspiel üppig gedeiht. Ungemein lehrreich ist es uns in dieser Beziehung, dass zur Zeit Shaksperes und seiner Vorgänger, als die aus zwei Idiomen zusammengeflossene englische Sprache hinsichtlich des Lautbestandes und der Wortbedeutungen endlich halbwegs gefestigt war und das englische Volk sich dieses gesicherten Besitzes zu freuen begann, im mündlichen Verkehr sowohl als in den meisten Werken der schöngeistigen Literatur eine oft bis zum Übermaß gesteigerte Zunahme der Laut- und Wortspiele festzustellen ist, und dass der Gebrauch der Wortspiele und tropischen Ausschmückungen der Rede sofort wieder auf das gewöhnliche Maß sinkt, als die Sprache infolge der literarischen Meisterwerke dieser Zeit Gemeingut aller Engländer geworden und ihre Entwickelung in ruhigere und sichere Bahnen geleitet ist.[3])

Als Heimstätte der Sprachkunstwerke ist nach Renan Histoire des langues sémitiques, pp. 5 ff. u. p. 131) der Orient anzusehen, namentlich Arabien, Palästina, Syrien und Persien[4]).

Was die Theorie der Sprachkunstwerke anlangt, so lassen sich ihre ersten Keime gleichfalls in sehr früher Zeit entdecken. Schon den Griechen und Römern waren diese Werke Gegenstand kritischer Betrachtung, und da ihre

[3]) Über das Jugendalter der Sprache und die Freude am Klange in der Sprache vgl. auch Herder: „Von den Lebensaltern einer Sprache", Werke, Th. I, p. 154 und 137.

[4]) Über das Wortspiel bei den Orientalen vgl. man A. F. Schack, Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien, Berlin 1865, und Mehren, Rhet. der Araber, pp. 147–154.

Eintheilung damals eine durchaus formelle war, so traf sie in vielen Fällen schon das Richtige.[5])

Die Geschichte der Sprachkunstwerke im allgemeinen muss hier unberücksichtigt bleiben. Gerber gibt hierüber in seinem Werke genügenden Aufschluss (I, 74 ff.). Als für uns besonders wichtig sind an dieser Stelle nur die Ausführungen Hegels hervorzuheben. Dieser führte zwar in seinem System der Künste die Sprachkunst noch nicht auf, aber er unterschied dennoch eine solche Kunst von der Poesie. Von besonderem Werte für unsere Zwecke sind aber seine Bemerkungen[6]) über die „Überwucherung dichterischer Productionen mit Gebilden der Sprachkunst, wodurch entweder rhetorische Poesie oder ein Überladen mit Bildern und witzigen Spielen der Diction" hervorgerufen werde.

Wie den übrigen Sprachkunstwerken wurde natürlich auch dem Wortspiele frühzeitig Beachtung zutheil.[7]) Aristoteles kennt Wortspiele des Witzes (τὰ ἀστεῖα) und ist ihnen durchaus nicht abhold.[8]) Ein auf Doppelsinn beruhendes Spiel aus Isokrates gefällt ihm so gut, dass er es citiert: τὴν ἀρχὴν τῇ πόλει ἀρχὴν εἶναι τῶν κακῶν.

Auch die bloßen Lautspiele kennt er schon (τὰ παρὰ γράμμα); er lässt auch diese gelten, wofern sie nur mit einem Sinnspiel verbunden sind, wie etwa das Spiel βυρσίνη)μυρσίνη, das vom Schol. zu Arist. Eqq. 59 angemerkt wird.

Andere dagegen verhalten sich gegen die Wortspiele ablehnender, so Quintilian.[9]) Dennoch bereitet ihm manches Spiel ein gewisses Behagen. Seine Behandlung der auf Lautähnlichkeit beruhenden Spiele ist schon bestimmter[10]); er will sie auf das Privatleben beschränkt wissen; dem Redner kann er sie nicht verzeihen.

Die ersten modernen theoretischen Arbeiten über das Wortspiel leiden, wie die ersten Erörterungen der Sprachkunstwerke überhaupt, an dem Übelstande, dass die Ein-

---

[5]) Vgl. Cicero, Brut. 17, 69; de or. III, 37, 39, 135 f.
[6]) Aesthet. Th. III, p. 287.
[7]) Vgl. Gerber II, 378.
[8]) Rhet. III, 11.
[9]) Lib. VI, 3, 46 ff.
[10]) Lib. IX, 3, 66 ff., 73.

theilung der Figuren nach den Arten der Seelenerregung erfolgte, denen sie ihre Entstehung verdankten.

So unterschied Eschenburg[11]) Figuren des Witzes, der Einbildungskraft und der leidenschaftlichen Gemüthsbewegung. Auch Adelung verfiel in denselben Fehler; er scheidet [12]) „Figuren des Witzes und Figuren des Scharfsinnes". Trotz dieser verfehlten Eintheilung enthalten seine Darstellungen doch manches Wertvolle; namentlich ist sein meist richtiges Gefühl für den ästhetischen Wert der einzelnen Wortspielgattungen lobend hervorzuheben. So äußert er sich im 5. Abschnitte des ersten Bandes (§ 190, p. 517) ziemlich abfällig über das „Ecchospiel".[13]) Günstiger lautet sein Urtheil über das eigentliche Wortspiel, das er unter dem Namen *Paronomasie* bespricht und der Figur der Antithesis zutheilt (ib. I, 489 ff.). Den Namen Wortspiel will er für die „tadelhaften Arten dieser Figur" verspart wissen. Über diese tadelnswerten Arten handelt er ib. pp. 493 f. Bei der Besprechung der einzelnen Arten des Wortspiels wird sich reichlich Gelegenheit bieten, seiner Ausführungen zu gedenken. Namentlich werden wir auf seine Bemerkungen über das Wortspiel als Mittel des Komischen (II, pp. 226 ff.) zurückkommen müssen, ebenso auf seine Äußerungen über den komischen Stil, über das Niedrig-Komische (II, 239 ff), über Zweideutigkeit (II, 241; I, 143 ff.) etc.

Adelung nimmt sich des Wortspiels auch warm an. Er wendet sich gegen diejenigen, die es überhaupt verwerfen. „Mit Verstand an den schicklichen Orten gebraucht", sei es wohl zu vertheidigen (ib. I, p. 490).

Noch dankenswerter sind die Darlegungen Bernhardis.[14]) Im zweiten Bande, im 6. Buche[15]), führt er „musikalische Figuren mit Hinsicht auf die Bedeutung" an (pp. 392 bis 399), und er nennt sie „musikalisch-poetische Sprachfiguren" (p. 395). Unter diese Figuren, welche sowohl auf Gleichklang und Doppelsinn, als auch auf bloßer Klang-

[11]) Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste. 5. Aufl. von Pindar, p. 300.

[12]) Über den deutschen Stil. 2. Aufl. Berlin 1787, I, p. 280.

[13]) Vgl. a a. O. pp. 514 ff.: „Über die Afterfiguren."

[14]) Sprachlehre, 2 Bde. Berlin 1801—1803.

[15]) „Die Sprache als reiner Ton."

ähnlichkeit beruhen können, reiht er auch das Wortspiel ein. Im zweiten Bande (pp. 396 f.) gibt er dann jene Definition des Wortspiels, die A. W. v. Schlegel so gut gefiel, dass er sie in seiner Recension der Bernhardi'schen Sprachlehre[16]) abdruckte. Nach einer sehr lobenden Äußerung über das ganze 6. Buch sagt Schlegel dort: „Sehr scharfsinnig wird er [der Reim] sammt allem, was ihm verwandt ist, mit dem Wortspiele zusammengestellt und daher abgeleitet. Ich kann mich nicht enthalten, die Hauptstelle über das letzte mitzutheilen, welche eine große Aussicht sowohl in das philosophische als poetische Gebiet gewährt."

Diese „Hauptstelle", die oben erwähnte Definition, enthält in der That sehr wertvolle Sätze, und ich lasse sie hier gleichfalls folgen[17]): „Die Verknüpfung zweier Sprachsphären, welche gleich tönen, wobei aber eine bestimmte Betrachtung der Bedeutung beider vorkommt, heißt ein Wortspiel, und dieses ist die Fundamentalfigur aller übrigen musikalisch-poetischen Sprachfiguren. Das Wortspiel ist der Witz der Sprache, und an seiner Vortrefflichkeit kann nur der zweifeln, der überhaupt damit unbekannt ist, was der Witz sei und bedeute, und vielleicht den ärmlichen Begriff mit sich herumträgt, dass er nur ein Zeitvertreib und die untergeordnete, unbedeutende, heitere Wahrheit sei. Allein weit entfernt, diese geringe Gattung des Witzes für sein Wesen zu halten, muss man vielmehr die Sache geradezu umkehren und das Wesen der Wahrheit darin setzen, dass sie Witz sei. Denn alle Wissenschaft ist Witz des Verstandes, alle Kunst Witz der Phantasie, und jeder einzelne witzige Einfall wird nur dadurch zu einem solchen, dass er an den Witz der Wahrheit überhaupt erinnert. Die Wissenschaft auf ihrem höchsten Standpunkte lehrt eine absolute Einheit, eine unbedingte Identität alles mit allem. An diese ewige Consonanz des Weltalls, an diese heterogene Homogeneïtät erinnert jede ernste und heitere, jede erhabene und burleske Stimmung; der Witz ist der Blitz, welcher eine Stelle in dem großen

[16]) Abgedruckt in „Europa", II. Serie, pp. 193—204 und in den gesammelten Werken, ed. Böcking, 12. Bd., pp. 141—153.

[17]) Ich ersetze die Orthographie der Ausgabe von 1803 durch die neue.

Ganzen erleuchtet und diese Identität im einzelnen heraustreten lässt, und daher ist jeder Witz, indem er an das Höchste erinnert, erhaben. Je kleiner freilich die erleuchtete Stelle ist, je flüchtiger und vorübergehender der Eindruck; und der gesellige Witz ist mehrentheils nur ein Wetterleuchten, welches das Dasein einer Region andeutet, in welcher ein Blitz möglich wäre. Der echte und große Witz wohnt in der Wissenschaft, in der Kunst und im Leben, und da nun die Sprache das Organ von allem diesem ist, so sieht man leicht ein, dass durch das Wortspiel, wie es z. B. Shakspere gebraucht, oder Aristophanes, Andeutungen können hervorgebracht werden, die nur durch dieses Medium möglich sind, welche sich, wie die Musik, körperlich durch das Ohr in den Geist ergießen."

Das Wertvolle dieser Definition beruht darin, dass Bernhardi die Bedeutung und Vortrefflichkeit des Wortspiels hervorhebt, und dass er in diesem Sprachkunstwerke schon die beiden Momente, die in Betracht zu ziehen sind, die lautliche und die begriffliche Seite, erkennt und verbindet. Diese richtige Erkenntnis des Wesens des Wortspiels kommt namentlich in der Behandlung der Lautspiele, Reimspiele etc. (pp. 399 ff.) zur Geltung. Hierüber wird noch bei der Besprechung der einzelnen Wortspielarten zu handeln sein. Diese Verbindung drückt er übrigens auch im Namen der Figur aus: „Man kann diese Gattung als musikalisch-poetische Metaphern ansehen" (ib. p. 397).

Bernhardi that noch einen Schritt weiter zur richtigen Erkenntnis des Wortspiels; er erkennt schon das Selbstständige dieses Sprachkunstwerkes, wenn er dies auch noch nicht klar ausdrückt: „Das Wortspiel ist eine indifferente Figur, welche zwar nicht ihre allgemeine Bedeutung, aber doch ihre nähere Bestimmung durch die Stelle erhält, an welcher es steht, und bald zum Ernste, bald zum Scherze neigt" (ib. p. 398).

Diesen Hinweis auf die Wichtigkeit der Stelle, an der das Wortspiel steht, auf die Beziehung des Wortspiels zu seiner Umgebung, hat Gerber sich leider nicht genug zunutze gemacht. Im Verlaufe der folgenden Darstellungen

werden wir mehrmals sehen, dass uns oft einzig und allein die Betrachtung der Stelle, welche ein Wortspiel einnimmt, seiner Umgebung, Einleitung etc., es ermöglicht, eine Phrase als Wortspiel zu erkennen.

Endlich betont Bernhardi auch schon die Unübersetzbarkeit des Wortspiels, welche Gerber später als Merkmal der Sprachkunstwerke überhaupt nachwies, das die Werke dieser Kunst von denen der Poesie unterscheidet.

Über einige andere feinsinnige Bemerkungen über das Wortspiel, die wir Humboldt und Jean Paul verdanken, vgl. man den folgenden Abschnitt.

Bezüglich der anderen Besprechungen, die das Wortspiel theils selbständig, theils in Verbindung mit der Sprachkunst überhaupt erfahren hat (z. B. in Blairs „Lectures on Rhet." oder in Richters „Lehrbuch der Rhetorik" etc.), muss ich auf das Werk Gerbers verweisen.[18]) Bei der Besprechung der einzelnen Arten des Wortspiels (des Gleichklanges, der Parechesis, Paronomasie etc.) wird noch häufig auf das Verhältnis der alten Theoretiker zum Wortspiele zurückgegriffen werden.

Halten wir Gerbers Darstellung allen diesen früheren Behandlungen des Stoffes gegenüber, so ersehen wir das Hauptverdienst seiner Arbeit darin, dass er für die Betrachtungsweise und Erforschung der Sprachkunstwerke den richtigen Grundsatz aufstellte: „Die Figuren sind nicht nach den Arten der Seelenerregung zu rubricieren, sondern nach der verschiedenen Weise, wie eine Änderung der Ausdrucksformen zustande kommt. Das Princip für die Eintheilung kann nur aus der Betrachtung der Änderungen gewonnen werden, welche die Sprachform erfahren kann, um Figur zu werden. Es wird dadurch ersichtlich, wodurch die Figuren wirken, wiefern sie eben als Figuren zu fassen sind" (Gerber, II, p. 15).

In meiner Darstellung des Gegenstandes wurde dieser Grundsatz keineswegs aufgegeben. Dennoch weicht meine

---

[18]) Eine Arbeit aus neuerer Zeit konnte Gerber noch nicht anführen: Rudolf Kleinpaul, Das Wortspiel und die etymologische Restauration (Gesellschaft. Leipzig 1889, März- und Aprilheft); eine geistreiche Plauderei im Feuilletonstil ohne methodischen Wert, die aber Sachkenntnis verräth.

Eintheilung von der Gerbers erheblich ab. Außerdem wurden viele Fälle, die Gerber als Beispiele der Figuren des Gleichklanges etc. anführt („Der Rheinstrom ist geworden ein Peinstrom“ u. s. w.), weil sie äußerlich die Form dieser Figuren tragen, von mir zu den Wortspielen gezogen, da sie ihrem inneren Wesen und ihrer künstlerischen Verwendung nach unleugbar zu diesen gehören. Ein Wortspiel kann eben, aus seiner Verbindung mit dem künstlerischen Ganzen losgelöst, leicht mit der formell gleichen, bloßen Figur verwechselt werden.

Die Arbeiten, welche direct auf das Wortspiel bei Shakspere Bezug nehmen, so das Buch Puttenhams, die Untersuchungen Ellis' etc. etc., finden an den geeigneten Stellen ihren Platz.

§ 3. Entstehung, Definition und Classification des Wortspiels nach dem Stande der älteren Forschungen.

Wenn wir an die Classification des Wortspiels schreiten, müssen wir uns vor allem seine Entstehung vor Augen halten. Über die Entstehung des Sprachkunstwerkes im allgemeinen gibt uns W. v. Humboldt einigen Aufschluss.[19]) Wir müssen den Zustand der Sprache nach der Vollendung ihres Baues betrachten: „Das freudige Staunen über die Sprache selbst, als ein immer neues Erzeugnis des Augenblicks, mindert sich allmählich. Die Bewunderung und das Gefallen wenden sich nun zu Einzelnem, glücklich Ausgedrücktem.“

Die so entstandenen Sprachkunstwerke können wieder dem Usus verfallen, und diesem Umstande haben wir bei der Untersuchung der Sprachkunstwerke eines Dichters immer Rechnung zu tragen. Aus dieser Erscheinung erklärt sich auch die Verallgemeinerung tropischer Wendungen in den Literaturen der orientalischen Völker.[20])

Erblicken wir das einzige Ziel der Sprachkunstwerke in der glücklichen Verbindung der Seelenmomente durch die Sprache, so wird uns klar, dass diese Werke eine

---

[19]) Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues, p. 198.

[20]) Vgl. A. F. v. Schack, a. a. O. pp. 70 ff. und Mehren, a. a. O. pp. 147 ff.

Vollendung der sprachlichen Form verlangen, die die Poesie für sich nicht erheischt (Gerber, II, 339). Sieht man nun (mit Gerber) im Satz nicht nur ein Urtheil, sondern auch die Entwickelung eines Lautbildes, so muss man auch eine zweifache Ausbildung der Satzform annehmen: den Satz als Urtheil beherrscht die logische Einheit; bei der Ausführung des Lautbildes tritt dagegen die künstlerische Einheit an die Stelle der logischen. Sie beruht darauf, dass nur das eine Seelenmoment, der eine Einfall, das eine Bild zum Ausdruck kommt. Gerber nennt einen solchen Satz dann „ein Sprachbild" (ib. 340).

Unter diesen Sprachbildern nehmen nun die Laut- und Wortspiele eine hervorragende Stelle ein; wie jedes Sprachbild entstehen sie durch eine Entfaltung des Lautkörpers der Sprache, gegen den die Bedeutung des Sinnes zurücktritt (Gerber, II, 342 f.). Doch sei schon hier bemerkt, dass diese Unterordnung des Sinnes unter den Laut des Wortes nicht so weit zu gehen und keineswegs nur ein Mittel der Komik zu sein braucht, wie dies Gerber (ib. II, 342 f.) annimmt, denn mit dem Klangspiele kann, wie uns Shakspere lehrt, das tiefsinnigste Gedankenspiel verbunden sein; es kann zum Ausdrucke tiefernster Gemüthsbewegung, ja geradezu tiefster Gemüthsverbitterung dienen.[31]) Die Gerber'sche Definition gilt uneingeschränkt nur für die Spiele, die lediglich auf dem Klange beruhen, d. h. für die naiven Lautspiele nach seiner, die reinen Klangspiele nach meiner Bezeichnung. Wie bei allen selbständigen Sprachkunstwerken nimmt Gerber nämlich auch beim Wortspiel eine Scheidung in naive und literarische Hervorbringungen vor. Die naiven Hervorbringungen fallen nur zum Theil in das Gebiet unserer Untersuchung. Es ist hier immer genau zu ermitteln, was des Dichters eigene Schöpfung ist, und was er schon fertig in der Sprache vorfand, denn gerade die Spiele dieser Art verfallen leichter dem Usus als alle anderen. Ihre Entstehung ist fast immer auf die Freude zurückzuführen, die der Sprechende am Klang empfindet.

---

[31]) Vgl. die Spiele in Hamlets erster Rede (Hml. I, 2, 65). Gaunts Wortspiele in R. 2, II, 1, 74 ff. etc.

Ist mit diesen Klangspielen gar kein Sinnspiel verbunden, so nenne ich sie uneigentliche Wortspiele.[22]) Es ist klar, dass sich zwischen den eigentlichen und uneigentlichen Wortspielen Übergänge und Mittelstufen werden finden lassen, da ja nicht immer unzweifelhaft festgestellt werden kann, ob nur ein Lautspiel vorliegt, oder ob auch ein leises Sinnspiel damit verbunden ist. Die Interpretation der einzelnen Stellen, die Betrachtung des Ganzen und der Situation, in der das Spiel angewendet wird, hat von Fall zu Fall darzuthun, welcher der beiden Arten das betreffende Spiel zuzuweisen ist (Kritik des Wortspiels).

Meine Scheidung der Lautspiele in Klangspiele mit Sinnspiel und Klangspiele ohne Sinnspiel scheint mir klarer und für alle Arten zutreffender zu sein, als die Gerber'sche Scheidung in naive und literarische Spiele, die auf keinem unbedingten Gegensatze beruht, da die sogenannten naiven Lautspiele auch literarisch verwendet werden können, ohne deshalb aufzuhören, bloße Klangspiele zu sein. Die Unzulänglichkeit der Gerber'schen Scheidung tritt sofort zutage, wenn er (nach J. v. Hammer[23]) als Beispiel eines literarischen Lautspiels die Murassaa anführt:

„Ei münewer be tu nudschumi dschedal
„Wei mukarrer be tu rusumi kemal",

d. h. durchaus derart gereimte Gedichte, dass jedes Wort eines Verses auf das entsprechende Wort des andern reimt.[24]) Wir erkennen in dieser Form nur ein reines Klangspiel (besser eine „Klangspielerei"). Dagegen ist das von Gerber citierte Beispiel *„poisson sans boisson est poison"* kein naives Lautspiel, sondern ein echtes, beabsichtigtes Wortspiel.

Gerber hat die Unzulänglichkeit seiner Eintheilung selbst gefühlt und später unter den literarischen Lautspielen eine Anzahl als „eigentliche Wortspiele" bezeichnet (ib.

---

[22]) Diese Scheidung findet sich übrigens auch schon bei Gerber angedeutet (II, pp. 378 ff.).

[23]) Geschichte der schönen Redekünste Persiens, p. 140.

[24]) Vgl. d..zu Hariri und Rückerts Übersetzung, Makama 5 oder Makama 14. Lyly wendete ein ähnliches Lautspiel an, indem er je zwei Wörter zweier Verse alliterieren ließ; vgl. Landmann „Euphues"; Engl. Sprach- u. Lit.-Denkm. Nr. 4, p. XV, Note, und seine übrigen Arbeiten über Lylys Euphues.

pp. 378 ff.). Er nennt sie „Erzeugnisse des Wortwitzes, bei denen sich Form und Gehalt recht eigentlich decken."

Diese Definition hat einen Vorläufer in der feinfühligen Äußerung Jean Pauls (Vorschule der Ästhetik). J. Paul erblickt den Reiz des Wortspiels darin, dass es, obwohl Spiel, doch nicht ganz ohne Wahrheit sei: „Von der Wahrheit, welche allen witzigen Ähnlichkeiten unterzulegen ist, kommt etwas, obwohl wenig, den wortspielenden zu; denn, wenn in der Ursprache stets der Klang des Zeichens der Nachhall der Sachen war: so steht einige Ähnlichkeit der Sachen bei der Gleichheit ihres Wiederhalles zu erwarten." Der zweite Reiz des Wortspiels liegt für ihn in dem „Erstaunen über den Zufall, der durch die Welt zieht, spielend mit Klängen und Welttheilen. Jeder Zufall gefällt uns vielleicht, weil darin der Satz der Causalität selber, wie der Witz, Unähnliches zu gatten scheinend, sich halb versteckt und halb bekennt." Als dritten Grund des Gefallens am Wortspiele nennt er „die daraus vorleuchtende Geistesfreiheit, die im Stande ist, den Blick von der Sache zu wenden gegen ihr Zeichen hin."

Hier finden wir die Scheidung der lautlichen Seite des Wortspiels von der begrifflichen, die uns auch in Bernhardis Auslassungen begegnete, und die übrigens schon bei Aristoteles (Rhet. III, 11) und Quintilian (lib. VI, 3, 46 ff., lib. IX, 3, 66 ff. 73) angedeutet ist (s. oben).

Gerber theilt die eigentlichen Wortspiele in die Wortwitze, bei denen aus der bloßen Ähnlichkeit der Laute eine Beziehung der Wortbedeutungen abgeleitet wird, und in die Witzworte, deren Witz darin besteht, dass wir unvermuthet erinnert werden, wie sich verschiedene Bedeutungen an denselben Laut gebunden finden (ib. II, pp. 378 ff.).

Diese im Principe richtige Unterscheidung ist von mir aufgegeben worden; sie wurde übrigens auch von Gerber selbst nicht genau durchgeführt. Bei der letzten Gruppe ist ihm der Unterschied zwischen dem Doppelsinn eines Wortes und dem Spiel der Homonymen entgangen, ebenso der Unterschied zwischen dem Gleichklang der Wortdoubletten (Homographen) und dem Gleichklang sonst

verschiedener Wörter (fowl > foul etc.), die gerade im Englischen so häufig sind.

Diese Unterscheidungsmerkmale ergeben eine wesentlich andere Gruppierung. Der Hauptmangel der Gerber'schen Behandlung des Wortspiels ist aber die Vernachlässigung der stilistischen Seite desselben. Auf die Art der Verwendung im Satze, auf die Einordnung der Spiele in das künstlerische Ganze, kurz auf die künstlerische Technik des Wortspiels hat er sein Augenmerk nicht gerichtet. Und doch ist diese Seite oft die einzige, die uns das Mittel gibt, ein Wortspiel als solches zu erkennen.

Die Classification des Wortspiels bildet natürlich den schwierigsten Theil der vorliegenden Arbeit. So schwierig, ja in manchen Fällen geradezu unmöglich einerseits die strenge Abgrenzung des Wortspiels von den verwandten Werken der Sprachkunst ist, so schwer fällt es auch zuweilen, die einzelnen Abarten des Wortspiels selbst genau zu scheiden.

In der Anordnung und Eintheilung des Stoffes weiche ich zum Theile beträchtlich von Gerber ab; viele seiner Beispiele erscheinen bei mir als Belege für andere Gattungen aufgeführt. Sehr viele der von ihm citierten Wortspiele sind zusammengesetzte Spiele. Diese sind bei mir, wenn es gelang, ihren Grundcharakter, d. h. das Hauptspiel, festzustellen, jener Gattung zugewiesen worden, der das Hauptspiel angehört; ließ sich eine derartige Feststellung nicht erzielen, oder hielten sich die einzelnen Componenten des Spiels das Gleichgewicht, so wurde das ganze Spiel in die Classe der zusammengesetzten oder der Gruppenspiele eingereiht. Diese letzte Gattung, das Gruppenspiel, wurde von Gerber nicht erwähnt; er hat es dem Anscheine nach nicht gekannt.

Mein Bestreben richtete sich vor allem darauf, aus dem mir vorliegenden Beispielmateriale — den Wortspielen sämmtlicher Werke Shaksperes, vieler seiner Zeitgenossen und einer Anzahl anderer, englischer, deutscher und französischer Autoren — nicht nur die Hauptarten der Wortspiele herauszufinden, sondern diese auch in ihre Unterabtheilungen zu zerlegen. Hierbei leiteten mich die im folgenden Abschnitte mitgetheilten Erwägungen und Grundsätze.

Wurde nun auch gerade auf die Classification des Wortspiels das größte Gewicht gelegt und die größte Sorgfalt verwendet, so verhehle ich mir doch nicht, dass eben dieser Theil meiner Arbeit noch vielfacher Änderungen und Ergänzungen bedarf. Bei fortgesetzter Beschäftigung mit dem Stoffe werden sich gewiss noch mannigfache Verschiebungen in der Eintheilung der Unterarten der Spiele ergeben.

§ 4. Definition und Eintheilung des Wortspiels nach der Methode des Verfassers.

Das Wortspiel im eigentlichen Sinne entsteht durch eine derartige Verbindung von zwei oder mehreren, bei gleicher oder ähnlicher Lautung oft ganz entgegengesetzte Bedeutung besitzenden Wörtern, dass nicht nur ein Spiel mit den Lauten, sondern auch ein witziges Sinnspiel erfolgt. Bei dieser Nebeneinanderstellung können entweder sämmtliche am Spiele betheiligten Wörter thatsächlich gegeben sein, oder es ist nur eines vorhanden, und die anderen werden bloß durch den Klang angespielt. Einmal kann ein Überwiegen des Sinnspiels, ein anderesmal ein Überwiegen des Klangspiels vorliegen. Zuweilen treffen wir auch Spiele mit ganzen Sätzen, mit doppelsinnigen Phrasen an, aber auch diese sind fast immer auf Spiele mit einzelnen Wörtern zurückzuführen. Das Wesen des Wortes zeichnet uns daher den Weg und die Methode der Untersuchung vor. Wir dürfen jedoch nicht vergessen, dass die Bestandtheile des Wortspiels keine isoliert stehenden Wörter sind, sondern dass sie verbunden erscheinen: I. untereinander zum Zwecke des Spiels, II. mit anderen Wörtern zur Bildung des Satzes, III. als Theile eines künstlerischen Ganzen mit diesem.

Hieraus ergeben sich die Gesichtspunkte, nach denen wir einzutheilen haben.

I. Das Verhältnis der spielenden Wörter zu einander. Bei jedem Worte kommen drei Factoren in Betracht: Der Begriff, die Lautgestalt und das graphische Bild. Das Wortspiel muss deshalb, insoferne es die spielende Verbindung mehrerer Wörter ist, verschieden sein, je nach dem verschiedenen Verhältnisse dieser drei Factoren zu einander. Wir haben zu beobachten, in welchem Verhält-

nisse die Wörter zu einander stehen in Bezug auf: 1. ihre Lautgestalt, 2. ihre Begriffe und 3. ihre graphischen Bilder. Das letzte Unterscheidungsmerkmal ist für das Spiel wohl von geringerer Bedeutung, als Eintheilungsgrund ist es aber nicht ohne Wert.

II. Die Syntax des Wortspiels. Die Wörter des Spiels sind Glieder eines Satzganzen und können als solche zu diesem in verschiedenem Verhältnisse stehen. Wir haben z. B. zu unterscheiden, ob ein doppelsinniges Wort nur einmal gesetzt ist und die zweite Bedeutung syntaktisch mitwirkt, oder ob es zweimal, jedesmal mit verschiedener Bedeutung, im Satze auftritt. Dieselbe Scheidung ist auch bei gleich- oder ähnlichlautenden Wörtern zu treffen. Hierher gehört ferner der Doppelsinn, der durch die geänderte syntaktische Verwendung des Wortes, durch Zusatz von Präpositionen etc. entsteht. Zuweilen ist in einem mehrfachen Satze ein Wort nur einmal und nur in einer einzigen Bedeutung verwendet, die kunstvolle Syntax lässt es aber auf zwei verschiedene Sätze bezogen werden, wodurch ein Doppelsinn entsteht.

III. Mit diesen Eintheilungsgründen sind die der dritten Art theilweise verwandt, jene nämlich, die sich aus dem Verhältnisse des Wortspiels zum künstlerischen Ganzen, dem sie eingefügt sind, ableiten lassen. Es sind dies die stilistisch-ästhetischen Unterscheidungsgründe. Sie betreffen die Kunsttechnik des Wortspiels und erstrecken sich auf den künstlerischen Aufbau (die Architektur) des Wortspiels, auf das Verhältnis des Spiels zur Situation, auf seine Verwendung als Mittel der charakterisierenden Kunst. Hierher fällt z. B. die Bestimmung, ob das nur einmal gebrauchte Wort von dem Sprecher absichtlich oder unabsichtlich mit beiden Bedeutungen gebraucht wird und das Spiel damit seinen Abschluss findet, oder ob bei dialogischer Verwendung des Wortspiels die das Spiel fortsetzende Person erst die zweite Bedeutung hinzuträgt, was wieder geschehen kann durch Auffangen des Wortes oder durch Missverstehen: die verschiedenen Arten des Auffangens (catching up) und des Missverständnisses (misunderstanding). Diese Vertheilung des Wortspiels auf mehrere Personen ist auch wichtig für die Personen-

Charakterisierung; man ersieht, ob der Beginnende oder der Fortsetzer des Spiels der Witzler ist. Auch bei der zweimaligen Ansetzung des angespielten Wortes (oder bei klangähnlichen Wörtern bei der Ansetzung jedes der Wörter) in den verschiedenen Bedeutungen ist zu achten, ob das Spiel von einer Person durchgeführt wird oder dialogisch vertheilt ist, und ob im letzteren Falle ein Auffangen oder ein Missverständnis von Seite des zweiten Spielers vorliegt. Endlich haben wir zu unterscheiden, ob das Spiel allein auftritt oder mit anderen verflochten, und wir haben festzustellen, wie diese Verknüpfung erfolgt (zusammengesetzte Wortspiele, Gruppenspiele, Wortgefechte).

Als Mittel der charakterisierenden Kunst kann das Wortspiel dienen sowohl zur Charakteristik einzelner Personen als ganzer Gesellschaftsclassen, zur Kennzeichnung des ganzen Charakters einer Person ebensowohl als nur einer vorübergehenden Seelenbewegung; es kann ein flüchtiger Pinselstrich an dem Umrisse eines Bildes sein und sich andererseits auch wieder entfalten zu einem selbstständigen Charaktergemälde vom heitersten oder düstersten, vom mildesten bis zum grellsten Colorite; es kann ein bloßer Schmuck und Zierat, ein Flitter am Kleide der Dichtung sein. und es kann zur vollständigen Hülle werden, die sich über Charaktere und Situationen, über ganze Menschenclassen und Zeiträume verschleiernd breitet.[25])

Betrachten wir das Wortspiel von diesen Gesichtspunkten aus, so gewinnen wir mit der klareren Einsicht in sein Wesen auch die Möglichkeit, es sachgemäß zu definieren und zu scheiden. Spiele, die in den wenigen bisher aufgestellten Classen bunt zusammengewürfelt waren, treten auseinander und finden sich in neuen Ordnungen wieder zusammen. Wir gewinnen eine größere Wertschätzung des so oft getadelten Wortspiels selbst und zugleich auch einen nicht gering zu achtenden Maßstab für die Kunst des Dichters.

Hängt nun auch — wie wir erörtert haben — die Wirkung eines Wortspiels in hohem Grade von der Situation

[25]) So können wir bei Shakspere Wortspiele gehässiger, boshafter, hämischer Art etc. scheiden von Spielen gutmüthigen, milden, liebenswürdigen, heiteren und ausgelassenen Charakters. In der Zuweisung der passenden Art des Spiels an die einzelnen Personen ist Shakspere unübertroffen.

ab, in der es verwendet wird, so lässt sich doch nicht verkennen, dass manche Art vor anderen zu bevorzugen ist. Im allgemeinen kann man behaupten, dass die witzige Wortverknüpfung umso überraschender und schlagender wirkt, je geringer die Verschiedenheit der Laute bei möglichst großem Bedeutungsunterschiede ist, obwohl auch Klangspiele mit größerer Lautverschiedenheit nicht selten drastische Wirkung üben. Am schwächsten wirken die Spiele, die durch Zusatz von Präpositionen, Adverbien etc. entstehen; die auf Doppelsinn beruhenden Spiele sind die vornehmsten.

§ 5. Graphische Darstellung der Wortspiele.

Zur besseren Veranschaulichung der in den Wortspielen zu beobachtenden Verhältnisse der Wörter zu einander habe ich graphische Darstellungen, oder besser gesagt, Formeln, eingeführt. Den Laut eines Wortes bezeichne ich mit *l*, das graphische Bild mit *b*, den Sinn mit *s*. Das Wort stellt sich also dar als $l\,b\,s$. Einem Worte von gleicher Lautung und Schreibung, aber anderm Sinne, wird dann die Formel $l\,b\,s'$ entsprechen. Sind beide Wörter im Spiele gegeben, so ist die Formel des Spiels $l\,b\,s - l\,b\,s'$, oder wenn die Wortbedeutungen ähnlich sind:

$$\left.\begin{array}{l} l = l \\ b = b \\ s \sim s' \end{array}\right\}$$ wobei das Zeichen $\sim$ die Ähnlichkeit ausdrückt.

Ist nur ein Wort gegeben, aber jede der beiden Bedeutungen angespielt, so ergibt sich die Formel $l\,b \left\{\begin{array}{l} s \\ s' \end{array}\right.$ bei ganz verschiedenen, die Formel $l\,b \left\{\begin{array}{l} s \\ \sim \\ s' \end{array}\right.$ bei ähnlichen Bedeutungen. Die Formel $l'\,b'\,s' - l\,b\,s$ bedeutet demnach ein Klangspiel zweier Wörter mit verschiedener Lautung, Bedeutung und Schreibung.

$$\left.\begin{array}{l} l \sim l' \\ b - b' \\ s - s' \end{array}\right\}$$ deutet Klangähnlichkeit und Verschiedenheit des Sinnes und der Schreibung an.

Sinnesantithese drücke ich durch die Formel *l b s — l' b' S* aus; etc.

II. Capitel. Die auf Doppelsinn beruhenden Wortspiele.

§ 1. Allgemeines.

Unter der Bezeichnung „Wortspiel mit Doppelsinn" verstehe ich im Gegensatz zu den früheren Erklärern nur jene, bei denen das witzige Spiel der Wortbedeutungen an ein einziges Wort geknüpft ist. Gerber erblickt den Doppelsinn schon dort, wo sich verschiedene Bedeutungen an einen Laut gebunden finden; er nennt diese Spiele „Witzworte" und vergleicht sie mit den französischen Calembours[26]), (den „équivoques" des XVI. Jahrhunderts). Ich muss sowohl gegen die Definition als gegen den Vergleich Verwahrung einlegen. Derselbe Laut findet sich auch an die Homonymen gebunden (s. unten). Das Spiel mit diesen aber dem Doppelsinn zuzurechnen, wie Gerber dies (II, pp. 232 f.) thut, kann bei Wörtern wie *souris* (= subrisus) und *souris* (= sorex), also Homographen, hingehen, aber das von ihm angeführte Beispiel eines Spiels zwischen *hart* und *heart* gehört nicht zum Doppelsinn, sondern zum Klangspiel mit Klanggleichheit, da die Wörter von jedem als zwei ganz verschiedene gefühlt werden. Der Vergleich mit den Calembours aber passt noch weniger, da diese Bezeichnung ein Sammelname für verschiedene Arten des Wortspiels ist und weit öfter für Klangspiele als für Doppelsinn gebraucht wird (vgl. Littré[27]). Dass Calembour und Doppelsinn nicht identificiert werden dürfen, lehrt schon eine nur oberflächliche Betrachtung der Calembours bei Rabelais oder der des Marquis de Bièvre[28]), sowie der ähnlichen Spiele bei den Deutschen Lichtenberg, Jean Paul,

---

[26]) Gerber, ib. II, 378 f.

[27]) Littré definiert diese Spiele folgendermaßen: „Jeu de mots fondé sur des mots se rassemblant par le son, différant par le sens, comme quand M. de Bièvre disait que le temps était bon à mettre en cage, c'est-à-dire serein (serin)".

[28]) Bièvriana, Paris 1800, gesammelt und herausgegeben von Deville.

Kästner etc. Die Calembours[29]) sind dem Wesen nach ziemlich trivial und erheben sich selten zum wirklichen Witze.

Eine Scheidung der doppelsinnigen Wörter von den Wörtern gleichen Klanges bei verschiedener Bedeutung findet sich bei Kleinpaul (a. a. O. p. 406) angedeutet; die Homographen sondert aber auch er nicht von den Homonymen. Das von ihm citierte alte Spiel der Kirchenväter: „*Mulieres homines non esse*" ist ein Beispiel eines echten Doppelsinns; ein anderes Wortspiel (das dem Bruder Napoleons, dem König von Holland, zugeschrieben wird) — über Graz —: „La ville des Grâces sur la rivière de l'Amour" ist dagegen nur ein Klangspiel. Wie weit die Calembours sich vom Doppelsinn entfernen können, zeigt das von Kleinpaul angeführte Wortspiel desselben Fürsten, worin dem Worte *Portugais* ein „*Portutriste*" entgegengestellt wird (ein Klangspiel mit Volksetymologie schlimmster Sorte!).

Der Grundzug der auf Doppelsinn beruhenden Wortspiele ist der, dass durch die geschickte Verwendung eines mehrdeutigen Wortes sämmtliche oder doch wenigstens zwei Bedeutungen gleichzeitig hervortreten. Nicht jeder Doppelsinn ist schon ein Spiel, die bloße Zweideutigkeit ist vom Wortspiel zu unterscheiden[30]) (s. a. unten).

Die Wortspiele mit Doppelsinn sind die ältesten und ursprünglichsten. Schon in der Schöpfung der Sprachwurzel liegt ein leichtes Spiel vor, insoferne hier eine gewisse Symbolik der Laute zu erkennen ist.[31])

Das Missverstehen ist also schon im Wesen der Sprachwurzel begründet, da der Laut den Begriff nur anregt, aber nicht darstellt.[32]) So sagt auch W. v. Humboldt (a. a. O. p. 66): „Keiner denkt bei dem Worte gerade und genau das, was der andere; und die noch so kleine Ver-

---

[29]) Nicht Calembourgs! (wie Kleinpaul schreibt; vgl. Littré).

[30]) Al. Schmidt scheidet daher mit Recht im Appendix seines Lexikons (I, 10, p. 1421) „the ambiguity caused by using a word in two different senses (involuntary obscurities)" von „the intentional plays on words". Manche seiner Beispiele sind freilich zu den echten Wortspielen zu rechnen.

[31]) Vgl. Gerber, I, 163—214; Bernhardi ib. II, 262 ff., Götzinger, Die deutsche Sprache, I, 240; Heyse, System der Sprachwissensch., pp. 78 f.

[32]) Gerber, I, 264, 288, 310 ff.

schiedenheit zittert, wie ein Kreis im Wasser, durch die ganze Sprache fort. Alles Verstehen ist daher immer zugleich auch ein Nichtverstehen, alle Übereinstimmung in Gedanken und Gefühlen zugleich ein Auseinandergehen."

Auch die Stoiker lehrten, jedes Wort sei von Natur zweideutig und gewinne erst durch die Verknüpfung mit den anderen feste Bedeutung.

Diese Unbestimmtheit der Wurzelbedeutung ermöglicht die Entstehung der Synonymen und Homonymen. Fließen verschiedene Wörter lautlich zusammen (*to lie,* oder *grave* etc.), so erleichtert dies die Wortspielbildung ungemein. Schon A. W. v. Schlegel hat erkannt, dass in der an Homonymen so reichen englischen Sprache das Wortspiel schwerer zu vermeiden als aufzusuchen sei.[33])

Der Doppelsinn führt nun die dem Worte bereits innewohnende Neigung zur Nüancierung und Differenzierung weiter. Beim Wortspiel haben wir zu untersuchen, ob der Doppelsinn auf Differenzierung eines Wortes oder auf Homonymie, beziehungsweise Homographie beruht. Die Zweideutigkeit infolge von Homonymen zerfällt nach den älteren Unterscheidungen in die Amphibolie, in die Ambiguitas oder den Doppelsinn.[34]) Cicero erfreute sich an solchen Witzen; sie waren ihm aber auch nicht unangenehm, wenn sie ernster Natur waren. Quintilian nennt drei Arten der Amphibolie, von denen ich aber nur zwei zum Doppelsinn zähle: jene Art der Homonymie, die mit Homographie verbunden ist (Fälle wie „gallus"), und dann die Zweideutigkeit infolge der Construction (ajo te, Aeacide, Romanos vincere posse). Die dritte Art — Gleichlaut durch verschiedene Wortabtheilung (in culto loco, inculto loco) — weise ich den echten Klangspielen zu, da hier oft sogar eine leise Tonverschiedenheit infolge verschiedenen Satzaccentes vorliegt.

Durch Assimilation der Wörter in Form und Laut hat das Englische zahlreiche Homonymen und Homographen erhalten. Es besitzt die Fähigkeit, mit denselben Zeichen

---

[33]) 27. Vorlesung über dramatische Kunst und Literatur. Sämmtliche Werke VI, pp. 193 ff.

[34]) S. unten Adelungs Eintheilung.

verschiedene Laute, und mit verschiedenen Zeichen die gleichen Laute anzugeben.[35])

Das Lexikon Shakspere'scher Homonymen ist aber anders zusammengesetzt als das der heutigen Sprache. Die Lautverhältnisse lagen damals anders als jetzt, und da selbst durch Ellis' meisterhafte Untersuchung nicht in allen Fällen die Aussprache über allen Zweifel sichergestellt wurde, so können wir nicht immer bestimmt sagen, ob ein Wortspiel bloß auf Klangähnlichkeit oder Klanggleichheit beruht.

Krönig[36]) scheidet die Homonymen in: 1. Wörter mit gleicher Aussprache und gleicher Schreibung (Homographen); 2. Wörter mit gleicher Aussprache und verschiedener Graphie; 3. Wörter mit gleicher Schreibung und verschiedenem Laute. Nur bei der ersten Gruppe ist sowohl für den Hörenden als für den Lesenden ein Doppelsinn vorhanden; gleiche Aussprache bei verschiedener Schreibung ist nur für den Hörenden ein wirklicher Doppelsinn. Aus diesem Grunde weise ich alle Homonymen mit verschiedener Schreibung und alle Homographen mit verschiedener Lautung den Klangspielen *(puns)* zu. Streng genommen, gehören auch die übrigen Homographenspiele nicht zum Doppelsinn. Da diese Wörter aber eigentlich nur für den Sprachforscher verschiedene Wörter sind, so betrachte ich sie im Anschlusse an das Spiel mit Doppelsinn. Sie können als eine Mittelstufe zwischen Doppelsinn und Klangspiel angesehen werden.

Die Wortspiele mit Doppelsinn sind nahe verwandt mit den Tropen, und zwar mit der Figur des Gleichklangs (vgl. Gerber II, pp. 113 ff. u. 135—152).

Bei ihnen trennt sich der Laut als musikalisches Element vom Begriffe. Aus dem Zusammenhang der Rede losgelöst, werden sie zu Wortklangspielen.[37]) Der

---

[35]) S. Fr. Koch, Histor. Grammatik der engl. Sprache, 1865, I, 223 ff., § 311; vgl. auch die Grammatiken von Mätzner und Im. Schmidt.

[36]) Deutsche Homonymen, Herrigs Archiv XXXVI, pp. 1—53.

[37]) Über den Geist dieser Spiele vgl. Rückerts Vorwort zu den Makamen: „Die Aufgabe war, zu zeigen, dass auch in dieser ausschweifenden Form ein Geist wohne, und zwar ein solcher, der eben nur in dieser Form sichtbar werden konnte."

Begriff „Gleichklang“ darf beim Wortspiel nicht zu allgemein, aber auch nicht zu pedantisch enge gefasst werden. Lehrs[38]) sagt: „Man hört ja doch nicht alles, was gleich oder ähnlich klingt. Man hört es auch nicht etwa, weil es von gleicher Wurzel ist . . .“ Er scheidet auch manche Fälle, wie Schillers „dass der Bauer Häuser baue“ (Tell) als unbeabsichtigten Gleichklang aus und nennt sie mit Gerber *„vitia orationis“*. Ich behandle diese Fälle als „etymologische Figuren“ (Abart der Epanalepsis).

Die Situation und die Verbindung der Figur mit den übrigen Theilen des Satzes hat zu entscheiden, ob ein Wortspiel vorliegt oder nicht. Lehrs Bemerkung hinsichtlich des Doppelsinns eines und desselben Stammes ist nicht weiter auszudehnen, als sie gemeint ist: Es sind nicht alle Fälle des Doppelsinns auch schon als Figur (geschweige gar als Wortspiel!) zu fassen.

Den Übergang von den Lautspielen zum Wortspiele mit Doppelsinn bildet die Figur der Parechesis[39]), und zwar kommt hierbei jene Art der Figur in Betracht, bei der ein Spiel mit der Wiederkehr desselben Wortes in verschiedener Bedeutung vorliegt. Gerber unterscheidet auch hier keine Unterarten. Über die Ausführungen Filons über die Parechesis vgl. man die Einleitung zu den Klangspielen. Die Wiederholung der Wörter in derselben Bedeutung gehört nicht zum Klangspiel.

Doch kehren wir zum Doppelsinn zurück! Adelung handelt darüber im Abschnitte über die Paronomasie (a. a. O. I, 489). Er kennt von dieser Figur zwei Hauptarten: eine „mit gleichlautenden“ und eine „mit verschieden lautenden Namen“. Beim Doppelsinn kommt nur die erste Art in Betracht. Den Namen „Wortspiel“ will er, wie schon erwähnt wurde, nur den tadelhaften Arten geben.

Adelung unterscheidet ferner bei der Paronomasie: 1. die Antanaclasis (Verbindung verschiedener gleichlautender oder fast gleichlautender Wörter); 2. die Ploke (Entgegensetzung verschiedener Bedeutungen eines Wortes);

---

[38]) De Aristarchi studiis Homericis, p. 479.

[39]) Vgl. über diese Figur Gerber, II, p. 147.

3. den Gebrauch eines zweideutigen Ausdrucks, wobei die wahre Bedeutung unentschieden gelassen wird oder neben der gewöhnlichen Bedeutung die tropische durchschimmert; 4. jene Figur, die wir jetzt Antimetabole oder Commutatio nennen. Nur die zweite und dritte Art sind zum Doppelsinne zu rechnen. Das eigentliche Wortspiel scheidet Adelung in richtiger Weise von dieser Figur: „Wenn „‚eigene Namen'" gleichlautenden Appelativen entgegengesetzt werden, so wird der Witz in den meisten Fällen übel angewendet, weil die Paronomasie alsdann keine Wahrheit hat und ein wahres Wortspiel wird." Er weist auf die Beliebtheit dieser Spiele in der Kanzelberedsamkeit und bei Leichenrednern hin, gibt aber zu, dass sie immerhin gut wirken können, wenn sie eine feine Ähnlichkeit enthalten, so bei Kästner, wenn er mit den Worten „Rossbach" und „Hyppokrene" spielt.

Höchst dankenswert sind seine Bemerkungen über das Wortspiel als Mittel des Komischen, sowie seine Scheidung zwischen Scharfsinn, Witz und Spitzfindigkeit: während der Scharfsinn verborgene Verschiedenheiten unter ähnlichen Dingen herausfindet, entdeckt der Witz verborgene Ähnlichkeiten unter verschiedenen Dingen (a. a. O. I, 479, II, 230 f.). Er scheidet auch schon sehr fein die Grade der Ähnlichkeit oder Verschiedenheit. Ist die Ähnlichkeit oder Verschiedenheit, auf die sich der Gedanke stützt, zu unmerklich, dann wird der Gedanke zur Spitzfindigkeit (ib. I, 511).

Eines der Mittel des Niedrig-Komischen sieht er nebst vielen Lautspielen auch im Verstoße wider die Wortbedeutung (II, 239 f.). Dergleichen Witze sind ihm das Merkmal eines kleinen Geistes, dem schon kleine Verhältnisse wichtig erscheinen. Auch Zweideutigkeiten rechnet er zu den Mitteln des Niedrig-Komischen (II, 241).

Wichtig für das Wortspiel mit Doppelsinn sind ferner Adelungs Bemerkungen über Klarheit, Deutlichkeit und Zweideutigkeit (I, pp. 125 ff.). Wird die Unklarheit oder Zweideutigkeit der Rede durch die Mehrdeutigkeit eines Wortes verursacht, so erblickt Adelung darin die Aequivocatio der Römer; liegt die Schuld aber an der ungeschickten Stellung und Verbindung der Wörter, so

liegt Ambiguitas vor. Beide Arten belegt er mit dem Namen „Zweideutigkeit“ (I, 142).

Da der Zusammenhang nicht immer die Bedeutung eines mehrdeutigen Wortes klar erkennen lässt, behandelt Adelung die verschiedenen Fälle der Zweideutigkeit nach den Wortclassen, die den Doppelsinn tragen. Weiters unterscheidet er Zweideutigkeit der Casusformen, der Umstände und des ganzen Gedankens durch die unpassende Anordnung der Wörter (ib. pp. 149—151).

Endlich sei auch noch auf Bernhardis Definition des Wortspiels mit Doppelsinn verwiesen (a. a. O. II, 396 f.). Wertvoll ist auch dessen Bemerkung über die Wichtigkeit des Gleichklanges im Hinblick auf die Sinnesverknüpfung (ib.).

Die auf Doppelsinn beruhenden Spiele halten bei Shakspere, was die Zahl anlangt, den auf einem Klangspiel beruhenden Wortspielen so ziemlich die Wage. Shakspere selbst gebraucht für die doppelsinnigen Spiele eine Reihe von Ausdrücken. Wiewohl sie für die Scheidung der Gattungen von geringerem Belang sind als seine sonstigen Äußerungen über das Wortspiel, gebe ich seine Terminologie in der Note wieder.[40])

---

[40]) Die Wörter *„ambiguity“* und *„ambiguous“* gebraucht er (Rom. V, 3. 216; H. 5, IV, 1, 48; Hml. I, 5, 178) im Sinne von „equivocation“. Wir scheiden diese Bezeichnungen genau: erstere gebrauchen wir für den unbeabsichtigten Doppelsinn (vgl. Al. Schmidt, Sh.-Lex. Append. I. Gram. Observ. 10. p. 1421). Den Ausdruck *„equivocation“* finden wir in Hml. V, 1, 148 ff. (vgl. Delius Note 31), Mcb. V, 5, 43. Diesen Fall, sowie die folgenden drei Bezeichnungen hat Ellis in seiner Liste (On Early Engl. Pronunc., Ch. VIII, pp. 920 f.) übersehen: *„equivocal“*, All's V, 3, 250; Oth. I, 3, 217; *„equivocate“* Mcb. II, 3, 12, und in abweichender Bedeutung Mcb. II, 3, 39; *„equivocator“* Mcb. II, 3, 9 und 13, bezw. 35; *„double meaning“*, Ado II, 3, 266 f.; *„quips“*, Wiv. I, 3, 45; H. 4a I, 2, 50 f.; damit synonym ist *„quiddits“*, *„quiddity“*, Hml. V, 1, 107; H 4a I, 2, 51. Letztere Bezeichnungen sind mehr allgemein, als Wortspiel überhaupt, zu fassen. Vgl. auch Hml. V, 1 über die Spitzfindigkeit des Zeitalters; dann die Bemerkungen des Clowns in Tw. III, 1, 12 ff.; desgl. Rom. II, 4. Über den Ausdruck „quiddity“ vgl. Cotgrave und New Shaksp.-Society Transactions Ser. I, 1880—1886 p. 146* und 1876, Ser. VIII, p. 202. Jetzt wird im Englischen der Ausdruck *„quibble“ (quibbling)* meist als synonym mit *„double meaning“ (ambiguity)* der Bezeichnung *„pun“ (punning)* entgegengestellt, welche den Klangspielen zukommt. Auch Alex. Schmidt hat in seinem Lexikon diese Scheidung vorgenommen. Freilich hat er, ebenso wie Delius in seiner Ausgabe, die *puns* überhaupt fast ganz vernachlässigt.

§ 2. Die verschiedenen Arten des auf Doppelsinn beruhenden Wortspiels.

Ich unterscheide folgende Arten des Wortspiels mit Doppelsinn: I. Doppelsinn eines nur von einer Person und nur ein einzigesmal angewendeten Wortes. II. Doppelsinn eines zweimal oder öfter gebrauchten Wortes (A: dialogische, B: nicht dialogische Anordnung). III. Doppelsinn durch die Construction, Wortstellung etc.; doppelsinnige Phrasen. IV. Mittelstufen; Räthselspiel etc. V. Zusammengesetzte Spiele.

I. Ein einziges Wort wird doppelsinnig gebraucht, und zwar von einer Person und nur ein einzigesmal.

Das Spiel kann isolirt oder in Verbindung mit dem Vorausgehenden oder Nachfolgenden stehen. Die Formel ist: $l\,b\,\begin{cases} s \\ s' \end{cases}$. Die zweite Bedeutung *(s')* des nur einmal gesetzten Wortes wird mitverstanden. Je nach der Art des Mitverstehens lassen sich eine Reihe von Unterarten unterscheiden. Diese Art ist anziehender als die mit wiederholter Ansetzung des Wortes. Letztere Art wird, wenn sie nicht dialogisch eingerichtet ist, leicht plump.

1. Unterart: Das Wort wird nur in der Bedeutung *s* beabsichtigt, die sich an den Laut *l* und die Schreibung *b* knüpft; *s'* wird wider den Willen des Sprechenden mitverstanden. Dieser Form des Spiels fehlt zur dialogischen Durchführung nur eines: dass der Doppelsinn vom Hörenden in der Gegenrede bemerkbar gemacht wird. Die Bedingungen zur Gegenrede, das Auffangen eines andern Begriffes, sind schon vorhanden. Das Spiel ist vom unbeabsichtigten Doppelsinn oft kaum zu unterscheiden und fließt auch oft mit der nächsten Unterart zusammen. Shakspere hat diese Art Spiele eher gemieden, als aufgesucht.

Beispiele: Hml. II, 2, 321ff.; Hamlet: „.... man delights not me: no, nor woman neither, though by your smiling you seem to say so.“ Hamlet beabsichtigt hier kein Spiel mit dem Worte *man*, das er in der Bedeutung „Mensch“ gebraucht; er liest jedoch aus den Mienen der Höflinge, dass diese einen Doppelsinn darin erfasst haben

(*man* = Mann), und fertigt sie ab. Die Höflinge sind durch dieses Spiel trefflich charakterisiert. Da der Doppelsinn durch den Gegensatz „*woman*“ deutlich gemacht wird, könnte man das Spiel auch zur Abart 3 rechnen.

Ein Beispiel, das den Übergang zum dialogischen Spiele deutlich zeigt, liegt vor in LLL, V, 2, 216 ff.:
King: Yet music plays: vouchsafe some motion to it.
Rosaline: Our ears vouchsafe it.
King: But your legs should do it.

Motion steht hier für „the tuning of a musical instrument“ und in der gewöhnlichen Bedeutung.

Auch in Wiv. III, 2, 89f. liegt ein ähnliches Spiel vor: *Host.:* Farewell my hearts: I will to my honest knight Falstaff, and drink canary with him. [Exit.]
Ford (Aside): I think, I shall drink in *pipe-wine* first with him; I'll make him *dance*.

Aus den Worten Fords (pipe-wine = „Fasswein“ und „Wein, der zum Tanze pfeift“ [41]) und dance) ersieht man, dass er das Wort *canary* nicht als „Sect“, sondern als „Tanz“ auffasst. Da Ford diese Worte nach dem Abgange des Vorredners und abseits gewendet spricht, muss das Spiel hierher und nicht zum dialogischen Doppelsinn gerechnet werden.

etc. etc.

2. Viel zahlreicher und sicherer zu beurtheilen sind die Spiele der **zweiten Unterart.** Hier beabsichtigt der Sprechende selbst das Spiel mit beiden Bedeutungen. Er hat scheinbar nur die Bedeutung *s* im Auge, meint aber doch *s'*. Dies kann auf zweierlei Weise durchgeführt werden: *a)* Der Sprechende gebraucht das Wort des Spiels allein, ohne ihm irgend ein Hilfswort, welches das Spiel erleichtert, beizufügen; die zweite Bedeutung des Wortes drängt sich also selbst auf: $l\ b \begin{cases} s \\ s' \end{cases}$. *b)* Das Wort ist mit anderen Wörtern verbunden, auf die sich je eine seiner Bedeutungen bezieht. Ist die eine Bedeutung durch die Situation klar, so braucht nur die andere Bedeutung gebunden zu werden: $l\ b \begin{cases} s \rightarrow L\ B\ S \\ s' \rightarrow L'\ B'\ S' \end{cases}$. Diese bindenden Hilfswörter (*L B S*,

[41]) Vgl. N. Delius, Shaksperes Werke, Wiv. ib. Note 17.

L' B' S') dürfen sich aber weder synonymisch, noch antithetisch zum Spielworte stellen, noch sonst mit ihm verwandt sein (dies wäre die Unterart 3); sie haben nur den Zweck, die Situation aufzuklären.

Beispiele zu 2a. Hml. III, 4, 211 sagt Hamlet, auf den Leichnam Polonius' zeigend: „This man shall set me packing." *To pack* hat hier zuerst die Bedeutung „belasten" (die von Al. Schmidt nicht angeführt wird) und dann die Bedeutung „sich flüchten" [42]). Die Nachdenklichkeit Hamlets, die schon durch das Metrum (Dreitakter statt des Fünftakters) angedeutet ist, wird auch durch das Spiel mit dem Doppelsinn glücklich ausgedrückt. Die fehlenden zwei Versfüße, die Pause, sind gewissermaßen dem Ausdenken des in pack liegenden Nebensinns gewidmet.

Ein doppeltes Wortspiel liegt vor in Hml. II, 2, 185f.; Hamlet: „Let her not walk i' the sun: conception is a blessing; but not as your daughter (scil. Ophelia) may conceive. Friend, look to 't." Mit dem ersten Spiele „conception" (= *an evil thought* und *the first formation of the embryo*) läuft das Wortspiel mit „conceive" (= *to form an idea* und *to receive into the womb*) parallel; zugleich liegt *„figura etymologica"* vor. Da die Wörter dieses Doppelspiels eines Stammes sind und gleichen Doppelsinn zeigen, können wir das Beispiel zu dieser Gruppe statt zur Gruppe 4 zählen. Wortspiele mit *conceive* sind bei Shakspere häufig anzutreffen, vgl. z. B. Caes. V, 3, 69; Lr. I, 1, 12 etc.

In Hml. II, 2, 122: „I have no art to reckon my groans" haben wir kein Spiel mit dem doppelsinnigen *art* anzunehmen. Hamlet gebraucht hier das Wort gewiss nur in der Bedeutung *„skill"* und nicht auch in der Bedeutung *„cunning"*.

Dagegen zeigt Hml. V, 1, 320 ein sehr schönes Wortspiel dieser Gattung.[43]) Wenn der König dem Laertes verspricht: „This grave shall have a living monument", so haben diese Worte für die Umgebung (Laertes aus-

---

[42]) Schlegel hat den Doppelsinn durch einen andern wiedergegeben: „Der Mann packt mir eine Last auf." Ich möchte eher übersetzen: „Der Mann liegt schwer auf mir und wird mir gleichwohl leichte Füße machen."

[43]) Delius ist dieser Doppelsinn entgangen.

genommen) allerdings nur den Sinn: „Ich will der Ophelia ein dauerndes Denkmal setzen.“ Der König selbst aber verbindet meines Erachtens damit einen geheimnisvollen, unheildrohenden Nebensinn: „Ein Lebender (scil. Hamlet) soll diesem Grabe zum Denkmal werden.“

Hat er doch mit Laertes schon seinen neuen Anschlag gegen Hamlets Leben berathen (IV, 7)! Dass dieses doppelsinnige Versprechen nur Laertes verständlich ist und auch nur zu dessen Beruhigung gegeben wurde, erhellt aus den Eingangsworten der Rede des Königs: „Strengthen your patience in our last night's speech“ etc.

Diese Stelle zeigt uns einen Doppelsinn, der durch einen versteckt gehaltenen Hintergedanken erzeugt und dem Zuhörer erst viel später (wenn die Thatsachen gesprochen haben) klar wird. [44])

Einen boshaften Doppelsinn wendet der Narr dem König Lear gegenüber an (Lr. I, 5, 15): „Shalt see, thy other daughter will use thee kindly“ (1. der Verwandtschaft mit Goneril entsprechend und 2. freundlich).

Schalkhaft-gemüthlich sind die Wortspiele Glosters: Lr. I, 1, 9 antwortet er auf Kents Frage („Is not this your son, my lord?“): „His breeding, Sir, hath been at my charge“ .... Breeding bedeutet hier sowohl „Zeugung“ als „Erziehung“. Delius fasst die Stelle nicht als doppelsinnig auf. Der Doppelsinn ist aber gesichert durch die Antwort Kents: „I cannot conceive you“ und das obscöne Spiel mit dem Worte conceive, das Gloster sofort folgen lässt: „... this young fellow's mother could.“ Überdies strotzt diese ganze Scene von Wortspielen, und es

---

[44]) Derartige Spiele charakterisieren den Spieler stets als Intriguanten. Auch ganze Sätze können auf diese Weise doppelsinnig werden; man vgl. den Doppelsinn, der sich in den Reden Edmunds seinem Bruder Edgar gegenüber (Lr. I, 2) kundgibt. Es ist eine satanische Ironie, wenn Edmund seinem Bruder (ib. 190) betheuert: „I am no honest man, *if there be any good meaning towards you* . . .“; ist es doch er selbst, der gegen ihn Ränke schmiedet. Derselbe Doppelsinn zeigt sich übrigens auch ib. 179 f., an welcher Stelle Edmund auf die Vermuthung Edgars („Some villain hath done me wrong“) antwortet: „That's my fear“; oder ib. 194 in dem Versprechen Edmunds: „I do serve you in this business“, wo auch *business* doppelsinnig wird, wie v. 198: „I see the *business*“ zeigt.

entspricht ganz dem Wesen Glosters, seine Vaterschaft auf solch witzige Weise einzugestehen.

All's I, 1, 130 ff. zeigt ein obscönes Spiel dieser Art: Parolles sagt zu Helena: „There is none (scil. warlike resistance): man, sitting down before you, will undermine you, and blow you up." Schon *undermine* ist obscön-doppelsinnig, *to blow up* schließt sich mit der gewöhnlichen Bedeutung daran an, lässt aber noch die obscöne Bedeutung „to inflate, to swell" mitverstehen.[45]) Helena nimmt das Spiel dialogisch auf und hetzt es im Verein mit Parolles zu Tode.

Auch das Wortspiel des Porter in Mcb., II, 3, 17 neigt der Art 2 *b* zu: ... „come in, tailor; here you may roast your goose". Das doppelsinnige *goose* (= Gans und Bügeleisen) ist zwar dem Sinne nach mit *tailor* verbunden, die zweite Bedeutung (Gans) steht aber ganz isoliert.

Ein bisher kaum beachtetes, reizendes Wortspiel hat Shakspere der Miranda in Tp. I, 2, 411 in den Mund gelegt. Auf die Aufforderung des Vaters („And say what thou seest yond") antwortet sie: „What is't? a spirit? | .... Believe me, sir, | It carries a brave form." Dieser Doppelsinn ist für das junge Mädchen höchst bezeichnend. *Brave* bedeutet „tapfer" und „schön", und Miranda gebraucht in mädchenhafter Scheu dieses unbestimmte Wort, da sie von Ferdinand nicht unumwunden sagen will: „Er ist schön." Das Wortspiel malt hier recht glücklich die Zurückhaltung und Scheu der jugendlichen Seele vor der freien Äußerung des Gefühls.

Tp. I, 2, 432: *Prospero:* „What wert thou, if the King of Naples heard thee?" — *Ferdinand:* „A single thing, as I am now, ..." — A. Wright (Cl. Press Edit. p. 101) erklärt dies Wortspiel folgendermaßen: „Ferdin. plays upon the word. He believes that himself and the King of Naples *are one and the same person;* he therefore uses this epithet with a reference to its further sense of 'solitary', and so 'feeble and helpless'." Ein ähnliches Spiel mit *single* (nur dass das Wort mit *double* antithetisch gebunden ist) findet

---

[45]) Das Wortspiel neigt infolge der Verbindung mit *undermine* der Art 2 *b* zu.

sich öfters, so z. B. in Mcb. I, 6, 16. — Tp. II, 2, 110 fragt Stephano den auf Caliban liegenden Trinculo: „How camest thou to be the siege of this moon-calf? can he vent Trinculos?“ *Siege* ist hier offenbar doppelsinnig: zunächst steht es in der obscönen Bedeutung: „excrement“, außerdem ist aber auch noch die Bedeutung „Belagerung“ mit angespielt, da Trinculo ja auf Caliban liegend gefunden wurde.

Gentl. II, 1, 181: *Speed* (zu *Valentine*): „O, be not like your mistress; be moved, be moved.“ Moved bedeutet sowohl *touched* als *caused to go on;* ein billiges, *Speed* entsprechendes Wortspiel. Die Wiederholung des spielenden Wortes ist eine lediglich emphatische, stört also die Einordnung des Spiels in diese Gruppe nicht.

Wiv. III, 3, 44: *Mrs. Ford*: .... „we'll teach him to know turtles from jays.“ Neben der Bedeutung „Elster“ hat *jay* hier noch die Bedeutung „loose woman“. Von den vielen in LLL. vorkommenden Spielen dieser Art sei nur eines erwähnt. LLL., V, 2, 275: Die Princess sagt von Biron: „Biron did swear himself out of all suit.“ *Suit* bedeutet hier 1. attendance und 2. courtship.

Zuweilen bleibt es dahingestellt, ob ein Wortspiel vorliegt, oder nicht; so meint Delius, dass Fluellen in seiner Anrede an den König: „God pless it and preserve it, as long as it pleases his *grace* and his majesty too“ (H. 5, IV. 7, 114) *grace* nicht als Gnade Gottes, sondern als Titel fasse und darum *majesty* hinzusetze. Ich finde dagegen, dass die Bedeutung „göttliche Gnade“ hier gar nicht vermisst werden kann. Es liegt wohl ein leichtes Spiel mit beiden Bedeutungen vor, das durch das beigefügte „majesty“ verstärkt wird.

Manche Spiele kehren oft wieder, so das mit „horn“ als Zeichen des Hahnreis. Vgl. Troil. I, 1, 115: „Paris is gor'd with Menelaus' *horn*“ — mit dem Horn, das er ihm selbst aufgesetzt hat, wird er in der Schlacht verwundet. Die ursprüngliche und die übertragene Bedeutung treffen hier im Spiele zusammen; vgl. hierzu auch Troil. V, 7,12 etc. [46])

[46]) Troil. ist reich an obscönen Spielen dieser Gattung: V, 1, 57 spielt Thersites mit dem Worte *quails* (Wachteln und liederliche Personen); V, 2, 196 wird mit *to burn* gespielt (1. to burn, 2. to infect with syphilis), vgl. hierzu H 4 B, II, 4. Auch in Rom. sind derartige Spiele

Cor. I, 1, 167 ff.: *Marcius:* „. . . What's the matter, you dissentious rogues, | That, rubbing the poor itch of your opinion, | Make yourselves scabs?" *Scab* ist sowohl die Bezeichnung für „Schorf", „Grind", als ein Schimpfwort. Mit diesem Worte spielt Shakspere auch sonst; vgl. Ado III, 3, 107; H 4 B III, 2, 296; Troil. II, 1, 31 und Wright, Coriolan, Clar. Pr. Edit. p. 124.

Wie mancher Person das Wortwitzeln zur andern Natur wird, zeigt Mercutio, der mit einem Wortspiele auf den Lippen vom Leben Abschied nimmt: Rom. III, 1, 102: „Ask for me to-morrow, and you shall find me a grave man." Ein Homographenspiel mit *grave* = Grab und ernst.[47])

Auch die Gedichte Shaksperes weisen manches Spiel dieser Abart auf, so Lucr. 1814, wo habit als „Kleidung" und „Betragen" zu fassen ist; Sonn. 42, 13, wo *one* „einig" und „eine Person" bedeutet; Ven. 595: Now is she in the very *lists* of love. Al. Schmidt fasst *lists* nur als „enclosed ground"; meines Erachtens liegt auch noch die Bedeutung „desire" vor; etc. etc.

Aus der Fülle der dieser Gattung angehörenden Beispiele führe ich nur noch einige schwierigere Fälle an:

Cor. I, 1, 280 ff.: *Sicinius:* „. . . Let's hence, and hear How the dispatch is made, and in what fashion, | More than his singularity, he goes | Upon this present action." Delius vermuthet (Note 69), dass das Wort doppelsinnig und ironisch gemeint sei. Staunton bemerkt zu der Stelle, das Wort müsse ehemals auch noch den Sinn *„pre-eminence"* gehabt haben. Dies dürfte auch die Bedeutung sein, die Sicinius zuerst im Auge hatte. Wright (Clar. Pr. Edit. p. 130) erklärt: . . . „his peculiar character, which differs from that of others". Schmidt fasst die Stelle auf im Sinne von „independently from his peculiar character".

---

nicht selten: II, 1, 24: *Mercutio:* „. . . .'t would anger him | To raise a spirit in his mistress' circle . . . ." (*circle* = Kreis zur Geisterbeschwörung und dann im obscönen Sinne). Vgl. H. 5, V, 2, 320 und das altbekannte Spiel in den Schlussversen des Merch.: „Well, while I live I'll fear no other thing | So sore as keeping safe Nerissa's ring."

[47]) Rushton (Herrig, Archiv XXXIX, p. 287) erinnert an Chaucers Frankl. Tale (11288) und Wife of Bathes T. (6647), wo grave auch buried bedeutet.

Manche Wortspiele sind uns erst verständlich, wenn wir ihre historischen Grundlagen kennen. So verstehen wir den Doppelsinn der Worte Trinculos, der (Tp. III, 2, 136) von Ariels Musik sagt: „This is the tune of our catch, played by the picture of Nobody", erst dann, wenn wir erfahren, dass „Nobody" der Name einer Caricatur war, die damals auf Hausschildern und als Titelbild in Büchern beliebt war. Es liegt also in „nobody" neben der Anspielung auf den unsichtbaren Musiker noch die auf die damals allbekannte Caricatur. Wright (Clar. Pr. Ed. p. 128) sieht darin eine Anspielung auf „the print of Nobody, as prefixed to the anonymous comedy of „Nobody and Somebody".

John V, 2, 144; *Bastard:* „[That hand, which had the strength, ...] ... to thrill, and shake, | Even at the crying of your nation's *crow*, ..." Hier liegt ein eigenthümliches Spiel vor. Der Bastard will vom gallischen Hahn, dem französischen Wahrzeichen, sprechen; infolge eines Sinnspiels, das seine Verachtung der Franzosen andeutet, gebraucht er statt „Hahn" den Ausdruck „Gekrähe des Hahns" *(crow)*, welches Wort auch „die Krähe" bedeutet. Dieser Doppelsinn erhöht natürlich den Schimpf. Man beachte auch die das Spiel verstärkende Alliteration: crying... crow.

H 4 A I, 2, 47 f. Pr. Henry nennt Falstaff „My old lad of the *castle*". Diese Stelle wurde ebenso oft, als verschieden erklärt. Ich stelle vor allem fest, dass wir hier ein vom Prinzen beabsichtigtes Wortspiel vor uns haben; dies folgt aus der Situation[48]) und aus der Menge der anderen Wortspiele dieser Scene. Delius hat völlig unrecht, wenn er *castle* für eine Entstellung aus „Castile" hält. Es liegt vielmehr neben der Anspielung auf den Namen „John Oldcastle" noch eine solche auf ein Bordell vor, das zur Zeit Heinrichs VIII. unter dem Namen „the Castle" bestand. Rushton[49]) weist zu einer Reihe anderer Shakspere'scher Stellen (aus Coke 3. Institute cap. XCVIII) Anspielungen auf Bordelle aus Heinrichs VIII.

[48]) Falstaff beschwert sich sofort über Henrys „quips and quiddities".
[49]) Shakespeare's Euphuism, London 1871, pp. 33—37.

Zeit nach. Die vorliegende Stelle ist ihm aber entgangen. Coke nennt zwölf solche Häuser, die sich auf der Bankside in Southwark befanden und nach ihren auf der Mauer angebrachten Schildern „The Castle", „The Boar's Head", „The Cardinal's Hat" etc. benannt wurden. Zieht man in Betracht, dass der Prinz die Titulatur „old lad of the castle" in der Antwort auf Falstaffs Frage: „And is not my hostess of the tavern a most sweet wench?" gebraucht und kurz vorher von den Schildern der Bordelle gesprochen hat („What a devil hast thou to do with the time of the day? Unless ..... clocks [were] the tongues of bawds and dials the signs of leaping-houses ...."), so wird die Anspielung ganz zweifellos.

Ähnlich verhält es sich mit Meas. II, 1, 81. Dort sagt Elbow von seiner Frau: ... „if she had been a woman *cardinally* given," .... Man hat bisher *„cardinally"* als rüpelhafte Entstellung des Wortes *„carnally"* erklärt. Es ist ja möglich, dass dem Wortspiel auch noch eine solche Vertauschung zugrunde liegt — Lyly hat im Euphues ein ähnliches Spiel[50]) — aber jedenfalls ist auch die Anspielung auf „The Cardinal's Hat" beabsichtigt, umsomehr, als auch an dieser Stelle von Bordellen gesprochen wird. Von einem Besucher des „Cardinal's Hat", meint Rushton, konnte wohl gesagt werden, er sei „cardinally and carnally given".

Dieselbe Anspielung finden wir wieder in H 6 A I. 3, 36, doch liegt hier ein Wortspiel der Abart 2b vor. Gloucester sagt zu Winchester: „Thou that givest whores indulgences to sin: | I'll canvass thee in thy broad cardinal's hat," ... Hier liegt eine Anspielung vor sowohl auf die Würde des Cardinals als auch auf das unter seinem Schutze stehende Bordell, das Abgaben an ihn entrichten musste.[51]) Dagegen gehört das Wortspiel Gloucesters (ib. I, 3, 53):

---

[50]) „Shew them rather Cardinalls curtisans, then modest Matrons, and more carnally affected, then moued in conscience."

[51]) Rushton sieht auch in H 4 B II, 2, 159 ff. eine derartige Anspielung. Prince: „Where sups he? doth the *old boar* feed in the old frank?" Bardolph: „At the old place, my lord, in Eastcheap." *Boar* ist hier als Schmähwort und als Anspielung auf eines der von Coke erwähnten verrufenen Häuser in Eastcheap zu fassen.

„Winchester goose! I cry — a rope! a rope!“ in die Gruppe 2a. *Winchester goose* hieß eine Art venerischer Krankheit, die von Southwark ausgieng; außerdem war es eine Bezeichnung für „Freudenmädchen“. Das Wortspiel ist nach dem über den Bischof von Winchester Gesagten klar. Vgl. ein ähnliches Spiel mit denselben Wörtern in Troil. V, 10, 55.

etc. etc.

Noch zahlreicher sind die Beispiele *der Unterart 2b*. Eine kleine Auswahl genügt, die Art zu veranschaulichen.

Tp. II, 1, 251 ff. *Antonio:* „We all were sea-swallow'd, though some cast again, | And by that destiny to perform an act | Whereof what's past is prologue, . . .“ *To cast* hat hier 1. die gewöhnliche Bedeutung, die aus der Verbindung mit *sea-swallow'd* hervorgeht, und 2. die Bedeutung als Terminus der Theatersprache: den Schauspielern ihren Part zutheilen. In dieser Bedeutung ist es mit *act* (selbst doppelsinnig) und *prologue* verbunden (vgl. auch Wright, Clar. Pr. Edit. p. 113).

Gent. I, 2, 68. *Lucetta:* „I would it were, | That you might kill your *stomach* on your meat | And not upon your maid.“ Die Bedeutung „appetite“ des Wortes *stomach* wird angeregt durch meat, die Bedeutung „anger“ aber durch maid. Ich vermuthe außerdem noch ein Lautspiel zwischen meat und maid, die sich damals lautlich noch näher standen als heute. Vgl. dazu H 5 III, 7, 166: „They have only stomachs to eat and none to fight.“ Das Spielwort ist hier eigentlich zweimal angesetzt, da es durch „none“ wiederholt wird. In der Bedeutung „Magen“ ist es mit „to eat“ verbunden, im Sinne von „inclination“ mit *to fight*. Das Wort erscheint auch sonst häufig im Spiele; vgl. ib. II. Chor. 40.

Gent. II, 5, 61: *Launce* (zu *Speed*): „Because thou hast not so much charity in thee as to go to the ale with a Christian.“ Schon l. 57 fasst *Launce* „ale-house“ doppelsinnig, wie aus der Verbindung mit *Hebrew* und *Jew* hervorgeht. Die Bedeutung „ale“ = Bier wird aus der Beziehung zu ale-house verständlich; die zweite = „Holy-ales“ (das christliche Fest) geht aus der Verbindung mit

„Christian“ hervor. Ein reines Spiel der Gruppe 2b liegt hier übrigens nicht vor.

Wiv. I, 3, 23; Pistol: „O base Hungarian wight! wilt thou the spigot wield?“ Hungarian (So die Fol. statt des „Gongarian“ der Qu. A.) ist ein scherzhaftes Spiel mit den Bedeutungen: 1. Ungar, 2. Hungerleider; es steht in Verbindung mit Bardolphs „I will thrive“. Das Spiel findet sich auch in „The Merry Devil of Edmonton“.

Meas. II, 1, 215; *Escalus:* „Master Froth, I would not have you acquainted with tapsters: they will draw you, Master Froth, and you will *hang* them.“ *To draw* bedeutet hier sowohl „anzapfen“ (in Verbindung mit *tapster*) als auch „to drag to the place of execution“ (in Verbindung mit *to hang*). Das Spiel kann auch zu den dialogischen gerechnet werden, da Froth das Wort draw auffängt (ib. 220).

Err. II, 1, 82; *Dromio of Ephesus*: „Am I so round with you, as you with me, | That like a football you do spurn me thus?“ Die Bedeutung *round* = dreist wird durch die Construction mit *with you* deutlich; die Bedeutung „rund“ geht aus *football* hervor.

Err. IV, 3, 26; *Dromio of Syr.:* „.... he, sir, that takes pity on decayed man and gives them suits of durance;“ ... Sowohl *suit* (Klage und Kleid) als auch *durance* (Gefängnis und Dauer) sind doppelsinnig; das Spiel ist daher besser der Gruppe 4 zuzuzählen. Ein echtes Spiel mit diesem Worte nach der Abart 2b liegt aber vor in H 4 A I, 2: „And is not a buff jerkin a most sweet robe of durance“ (mit demselben Sinnspiel). „Durance“ erscheint sehr oft im Spiele; mit den Bedeutungen „petition“ und „dress“ erscheint es in As II, 7, 44; da es sich dort jedoch einerseits auf *coat* bezieht, andererseits mit dem doppelsinnigen *only* verbunden ist, liegt ein zusammengesetztes Spiel vor.

Ado, I, 1, 145; *Beatrice* (zu *Benedick*): „You always end with a jade's trick.“ *Jade's trick* hat hier 1. die allgemeine Bedeutung „schlechter (lahmer) Witz“, und dann 2. ist *jade* wörtlich aufzufassen, weil Benedick zuvor seinen Vergleich vom Pferde entlehnt hatte (also etwa = Stallwitz); vgl. hierzu das Spiel in All's IV, 5, 64.

Mids. II, 1, 94 f.; *Titania:* „The ploughman lost his sweat, and the green *corn* | Hath rotted ere his *youth*

attain'd a beard;" (*beard* = 1. Bart, als Zeichen der Männlichkeit; 2. Grannen der Kornähren, als Zeichen der Reife). Der Doppelsinn wird durch *youth* und *corn* klar.

Mids. II, 2, 89; *Helena:* „The more my prayer, the lesser is my grace." *Grace* = good fortune etc., und mit Beziehung auf prayer = salvation, divine favour. Das Wort erscheint oft im Spiele; vgl. Gent. III, 1, 146 etc.

LLL. III, 1, 199; H 5, V, 2, 17 und Ant. II, 5, 64 zeigen das Spiel mit *ball* = Kugel, Spielball und Augapfel. Die Verbindung mit *eyes* einerseits, *to spurn* etc. andererseits macht den Doppelsinn klar. Schmidt will auch in Lucr. 1554 („Those round clear pearls of his, ... Are balls of quenchless fire") ein Spiel ersehen. Bezieht man aber *pearls* auf *tear,* so liegt wohl kein eigentliches Wortspiel vor.

All's I, 1, 172; *Parolles:* „Your date is better in your *pie* and your *porridge* than in your *cheek.*" In Verbindung mit *pie* und *porridge* bedeutet date „Dattel", in Beziehung zu *cheek* aber „Lebensalter". Mit *date* wird auch in Troil. gespielt.

All's IV, 5, 32; *Clown:* „And I would give his wife my bauble, sir, to do her service." *Bauble* = Narrenkolben und dann Testikel (durch die Beziehung auf „wife" klar gemacht). Dasselbe Spiel findet sich auch in Rom. II, 4.

Tw. III, 4, 188, *Sir Toby:* „If this *letter* moves him not, his *legs* cannot." Der Doppelsinn von *to move* (eigentliche und figürliche Bedeutung) erfolgt aus der Verbindung mit *letter* und *legs.* Man beachte hier auch die Alliteration! *Move* steht eigentlich zweimal im Texte, da es durch *cannot* wiederholt wird.

Wint. IV, 3, 4: „For the red blood reigns in the winter's *pale.*" Die erste Bedeutung von *pale* = Blässe erfolgt aus der Verbindung mit *„red",* die zweite = „confine, district" aus der mit *„reigns".* Dasselbe Spiel liegt vor in Ven. 230: Within the *circuit* of his *ivory* pale.

Wint. IV, 4, 844 f.; *Clown:* „Though my case be a pitiful one, I hope I shall not be *flayed out of it.*" Der Doppelsinn (= Fall und Fell) wird durch *flayed out of it* klar. Das Spiel wird dialogisch fortgesetzt. Vgl. auch Rom. IV, 5.

H 4 A, II, 3, 96 f.; *Hotspur:* „We must have bloody *noses* and crack'd crowns, and *pass them current* too." *Cracked crown* = geborstener Schädel und eingerissene Münze (in Verbindung mit „bloody noses" und „pass them current"). *Crown* wird zu vielen, meist obscönen Wortspielen verwendet.

Viele Spiele dieser Gruppe finden sich in H 4 B, so II, 4, 336: *Falstaff:* „ ... she is in hell already and burns poor souls." *To burn:* verbrennen und anstecken. Dieses obscöne Spiel kehrt oft wieder, so Lr II, 2, 84, Gent. II, 5, 56 (ein dialogisches Wortspiel), Tim. IV, 3, 141 etc. S. oben.

Troil. II, 3, 187; *Ulysses:* „He is so plaguy proud, that the *death-tokens* of it | Cry ..." *Plaguy* = lästig und verpestet (in Verbindung mit „death-tokens").

Troil. III, 2, 60; *Pandarus:* „What, billing again? Here's — *‚In witness where of the parties interchangeably'* — .." *To bill* = schnäbeln, küssen und contractlich zu Papier bringen. Dieses Spiels wegen führt Pandarus den Anfang eines solchen Contractes (‚In witness ...') an. Delius hat das Spiel erkannt; Schmidt ist unsicher. Das Spiel ist nicht anzuzweifeln, da Pandarus immer spielt; zwei Zeilen vorher fängt er das „Bereft of words" des Troilus auf. Vgl. zu diesem Spiele As I, 2, 131 und unten Abart 3.

Cor. I, 1, 76; *Menenius:* „Your *knees* to them, not arms must help." Ein Homographenspiel mit *arm* = Arm und Waffe. Das Wortspiel mit *arms* ist eines der häufigsten bei Shakspere.[52]) — Cor. IV, 6, 134 findet sich ferner das beliebte Wortspiel mit *coxcombs,* das durch die Verbindung mit „caps" den Doppelsinn „Narrenmütze und Narr" erhält. Interessant ist das Wortspiel Coriolans in Cor. V, 3, 51: „Of thy deep duty more *impression* show." *Deep* ist in figürlichem Sinne mit „duty", im gewöhnlichen Sinne mit „impression" (Eindruck im Boden infolge des Knieens) verbunden.

Mcb. II, 3, 46; *Porter:* „ ... but I requited him for his lie; and, I think, being too strong for him, though he took up my legs sometime, yet I made a shift to cast

---

[52]) Vgl. John III, 1, 102 f.; IV, 3, 37; 3, 47; Troil. I, 3, 272; Shr. Ii, 1, 222; Hml. V, 1, 38; H 6 A, I, 2, 42; Gent. V, 4, 57; Lucr. 1693, etc.

him.“ *To cast* = 1. (im Ringkampfe) hinwerfen, verbunden mit „he took up my legs“; 2. ausspeien, in Verbindung mit Macduffs vorausgehender Rede: „I believe drink gave thee the lie last night.“ Natürlich liegt auch ein Spiel mit *lie* vor.

Rom. I, 3, 87; *Lady Cap.:* „This precious *book* of love, this unbound lover . . .“. Unbound = ungebunden wie ein Buch (s. *book!*) und dann „noch nicht durch die Ehe gebunden“.

Ant. II, 1, 10; *Pompey:* „My powers are crescent[63]), and my auguring hope | Says *it will come to the full.*“ Crescent bedeutet „wachsend“ und „Halbmond“; letztere Bedeutung wird durch den Nachsatz gestützt. Dasselbe Spiel findet sich auch in Cymb. I, 4, 2.

Hml. II. 2, 443; *Hamlet* (zum jungen Schauspieler): „Why, thy face is *valanced* since I saw thee last: com 'st thou to beard me in Denmark?“ Das Spiel ist durch *valanced* eingeleitet. To *beard* bedeutet hier sowohl „Trotz bieten“ als auch „Den Bart zeigen.“ Ein ähnliches Spiel findet sich auch ib. V, 2, 317 (woodcock = Schnepfe und Einfaltspinsel). In Hml. I, 4, 15 *(and to the manner born)* liegt kein Wortspiel vor. Rushtons Ausführungen (Shakespeare's Euphuism, pp. 59—61 und besonders in Herrigs Archiv XXVII, p. 454 und ib. XXX, p. 414) lassen sich für das Spiel mit demselben Worte in LLL. I, 1 verwerten, für die erwähnte Stelle in Hml. sind sie belanglos.

Lr. I, 2, 72; *Edmund:* „It is his hand, my lord; but, I hope, his *heart* is not in the contents.“ Außer der übertragenen Bedeutung „Handschrift“ hat *hand* hier auch die ursprüngliche Bedeutung, die durch „heart“ angespielt wird. Vgl. Ado V, 4, 91.

Lr. I, 2, 140ff.; *Edmund:* „My father compounded with my mother under the dragon's tail; .... so that it follows, I am rough and lecherous.“ Nach Delius (Anm. 38) ist *tail* geflissentlich gewählt, um die Ironie zu heben, und das *lecherous* steht damit in engem Zusammenhang. *Tail* ist doppelsinnig: 1. Drachenschwanz und 2. Hintertheil *(arse)*

---

[63]) So ist zu lesen und nicht, wie nach Theobald einige Herausgeber wollen: „powers'a crescent.“ Dann gienge der Doppelsinn verloren.

zur Andeutung des Obscönen. Auch die Vermengung des Thieres und Gestirnes ist hier Spiel und nicht bloßer Tropus. Ferner finden sich Spiele dieser Abart noch in: Lr. I, 4, 337 (*knave* = Bursche vom Hausgesinde und „Schurke"); ib. II, 1, 121 (threading d a r k - e y 'd night, vgl. hierzu Al. Schmidt, Sh.-Lexikon). Infolge der Erklärung Schmidts ist die Emendation durch Aufnahme der Lesart der Qs. *„threat'ning"* überflüssig.

Lr. II, 6, 47; *Edgar:* „P u r! the cat is grey." *Pur* ist der Name eines Kobolds und die Bezeichnung für das Schnurren der Katze. Die erste Bedeutung wird durch die Dämonenfurcht Edgars, die zweite durch den Nachsatz „the cat . . ." klar.

In Lr. V, 3, 189 hat r i n g s 1. die gewöhnliche Bedeutung (in Verbindung mit „precious stones new lost") und 2. den Sinn „Augenhöhle" (mit „bloody" verbunden).

Aus der Menge der mir noch vorliegenden Spiele dieser Gruppe nenne ich noch: As. I, 2, 113 (*rank* = Rang und „rankness" [mit *smell* verbunden]); Cy m b. III, 4, 83 *(scriptures* = Schriften [allgemein] und in Verbindung mit *heresy* = „Heilige Schrift"); L u c r. 1491: Troy had been b r i g h t with fame and not with fire. *Bright* = illustrious (with fame) und „hell" (verbunden mit „fire). Man beachte auch die kunstvolle Verwertung der Alliteration! L u c r. 1574: Though woe be h e a v y (= schwer und schläfrig), yet it seldom *sleeps*. *Heavy* hat öfters diesen Doppelsinn. S o n n. 104, 10: *figure* = 1. Ziffer des Zifferblattes (mit „dial-hand" verbunden) und 2. Gestalt (in Beziehung auf „beauty").

Ein schönes, mit Alliteration gepaartes Spiel zeigt S o n n. 127, 6: f a i r i n g the foul with art's false borrow'd face. *Fairing* = schön machen und mit blondem (falschem) Haar versehen. Das Wort *fair* ist in allen Gattungen von Spielen vertreten; vgl. S o n n. 68, 3; 127, 11; 131, 4; 148, 5; nach Art 4 spielt es (mit doppelsinnigem *black* verbunden) in S o n n. 144, 3; 147, 13; dann G e n t l. V, 2, 9; L L L. IV, 3, 253, 261; A s III, 2, 97; T i t. III, 1, 205; IV, 2, 69; O t h. I, 3, 291; II, 1, 130 etc.

In diese Gruppe gehört auch das bekannte Wortspiel in C a e s. I, 1, 11 mit *cobbler;* s. darüber unten die Gruppenspiele.

etc. etc.

3. Unterart. Ein doppelsinniges Wort wird an und r sich nicht zweideutig gebraucht. Es ist aber mit nem zur nicht gebrauchten Bedeutung antietischen oder synonymen Worte so verınden, dass der Doppelsinn angeregt wird. enn auch minder zahlreich als die Beispiele der schon wähnten Arten, sind diese Spiele bei Shakspere doch inesfalls selten. Mitunter ist es schwer zu entscheiden, ein Spiel dieser oder der eben vorher besprochenen Abart gehört.

Beispiele. Meas. III, 2, 42; *Elbow:* „His *neck* will me to your waist, — a cord, sir." Die erste Bedeutung n *waist* = „Taille" wird durch den Gegensatz „neck" klar macht; die zweite Bedeutung (Gürtel) wird durch das nonyme „cord" hervorgerufen.

Ado I, 1, 174; *Benedick:* „. . . [she's] too *brown* for fair praise." Die Bedeutung „blond" des Wortes *fair* rd durch den Gegensatz *brown* angeregt. Der eigentliche nn von *fair* ist hier „billig" und „schön".

Ado II, 1, 288 f.; *Beatrice:* „. . . I gave him [. . . .] louble heart for his *single* one." Die Grundbedeutung von *uble* ist hier „equivocal, false"; die Bedeutung „doppelt" ird durch den Gegensatz *single* erzielt. Es ist übrigens öglich, dass auch *single* hier doppelsinnig ist, wodurch s Sinnspiel mit *double* etwas verändert würde. So wird ıgle z. B. durch *double* zweideutig in H 4 B I, 2, 207; ;l. auch Tp. I, 2; Mcb. I, 6, 16; Cor. II, 1, 40 etc.

LLL. II, 1, 222; *Maria:* „My lips are no *common,* ough several they be." Several = 1. getrennt und 2. einhegtes Land, Privatbesitz[54]); dieser Nebensinn wird durch n Gegensatz „common" = Gemeindeland erzielt. Boyet ıgt denn auch sofort: „Belonging to whom?"

LLL. V, 2, 32 f.; *Rosaline:* „An if my *face* were but *fair* as yours | My favour were as great . . . ." Neben r Bedeutung „Antlitz", welche durch das synonyme *„face"* ıgeregt wird, zeigt *favour* noch die Bedeutung „Geschenk, iebeszeichen", die durch das *„favour"* der Princess v. 30 ıgeben ist. Da auch *fair* doppelsinnig ist (= hell und

[54]) In dieser Bedeutung kommt es auch in „Sir John Oldcastle" vor.

schön), haben wir ein Gruppenspiel vor uns; die einzelnen Glieder der Gruppe sind durch Alliteration verbunden. Das Spiel kann auch zu den dialogischen gerechnet werden. Ein mit dem schon oben erwähnten Spiele (in Troil. III, 2, 60) nahe verwandtes Spiel in As I, 2, 131 ist besser hierher als zur Gruppe 2 b zu rechnen. Es ist auch in textkritischer Hinsicht interessant. *Rosalind* unterbricht *Le Beaus* Erzählung: „There comes an old man and his three sons, — .... Three proper young men, of excellent growth and *presence*", mit den Worten: „With bills on their necks, ‚Be it known unto all men by these *presents*'." Außer der Bedeutung „Axt" hat *bill* hier noch die Bedeutung „Zettel", die ebenso wie in Troil. durch ein Citat aus Gerichtsdocumenten klargemacht wird. Ist hier überdies noch ein Lautspiel zwischen *presence* und *presents* anzunehmen?![55])

All's, I, 1, 138 f.; *Parolles:* „*Loss* of virginity is rational increase" (= „augmentation" im Gegensatze zu *loss* und dann = „offspring" in obscönem Sinne).

H6A, V, 1, 32 f.; *Exeter:* „'If once he come to be a cardinal, | He'll make his *cap* co-equal with a crown.'" Dies ist ein sehr compliciertes Wortspiel; die Worte der citierten Prophezeiung, die den Gegensatz zwischen *Cardinal's hat* und *crown* im gewöhnlichen Sinne zeigen, erhalten meines Erachtens in Exeters Munde den obscönen Nebensinn, den wir mit „Cardinal's hat" und „crown" in so vielen Reden gegen den Bischof von Winchester verbunden finden.

Tim. III, 4, 103; *Hortensius:* „... these debts may well be called desperate ones, for a *madman* owes 'em." Desperate bedeutet hier nicht nur „hoffnungslos", sondern infolge der Verbindung mit *madman* auch „wahnsinnig".

Rom. II, 2, 105 f.; *Juliet:* „... pardon me, | And not impute this yielding to light love, | Which the dark

[55]) Farmer wollte die Worte „With bills on their necks" mit dem Sinne „bills = Äxte" dem *Le Beau* zuweisen, weil es in *Lodge's Rosalynde* heißt: „... and saw where Rosader came pacing towards them with his forest-bill on his neck." Rosalind würde dann die Worte scherzhaft im 2. Sinne fassen; wir hätten dann ein dialogisches Spiel. Ich halte aber die Lesart der Folio für die richtige.

night hath so discovered.“ Eines der schönsten der zahlreichen Spiele mit *light* (Homographenspiel): *light* erhält hier neben der Bedeutung „leicht, leichtsinnig“ durch die Antithese *„dark night“* den Nebensinn hell. Der Doppelsinn dieser Rede der Juliet malt wieder in glücklicher Weise die Doppelheit ihres seelischen Zustandes, die Getheiltheit und den Kampf zwischen mädchenhafter Scham und der plötzlich entflammten Liebe.[66]) Man vgl. hierzu dasselbe Spiel in Merch. II, 6, 42: *Jessica*: „What, must I hold a *candle* to my shames? | They in themselves, good sooth, are too too light. | Why 'tis an office of discovery, love; | And I should be *obscured.*“

Hml. I, 3, 129; *Polonius* (zu Ophelia): „Do not believe his vows; for they are brokers, | Not of that dye which their *investments* show, | But mere implorators of unholy suits, . . .“ Hier liegt unzweifelhaft ein Spiel der dritten Unterart vor, obwohl Delius und Schmidt keinen Doppelsinn des Wortes suit verzeichnen. Ich fühle beim Lesen dieser Stelle außer der Bedeutung des Wortes *suit* = „courtship“ auch noch die andere = „dress“ heraus, die durch das synonyme *„investments“* angeregt wird. Dazu kommt noch, dass Polonius diese Worte spricht, dem ein solch euphuistisch geschmackloses, geziertes Spiel nicht ferne liegt, hat er doch gerade vorher ein Wortspiel zu Tode gehetzt! —

Ant. IV, 15, 33 ff.; *Cleopatra*: „How *heavy weighs* my lord! | Our strength is all gone into heaviness, | That makes the *weight.*“ Der Doppelsinn von *heaviness* (Schwermuth und Gewicht) entsteht durch die Verbindung mit dem

---

[66]) *Light* wird sowohl als Substantiv als auch als Adjectiv ungemein häufig zu Wortspielen verwendet, in den verschiedenen Verbindungen seiner zahlreichen Bedeutungen. Vgl. Lucr. 1434 f.: That through their light joy seemed to appear | (Like *bright* things stain'd) a kind of *heavy* fear. Beide Bedeutungen von light (hell und leicht) sind gebunden, die eine durch ein synonymes Wort, die andere durch die Antithese; s. hierzu Rom. I, 1, 142. Vgl. weiters Err. III, 2, 52; Err. IV, 3, 52—58; Mids. III, 2, 133; Merch. III, 2, 91; R2, III, 4, 86; H4A, II. 3, 14; H4B, IV, 1, 195; R3, III, 1, 117 f, 121; etc. Manche Wortspiele sind Al. Schmidt entgangen, so das schöne dialogische Spiel mit *light* und *dark* in LLL. V, 2, 15 ff; Substantiv und Adjectiv spielen zusammen in LLL. II, 199; Merch. V, 1, 129 f. etc.

synonymen *weight*. Hier liegt überdies auch „figura etymologica“ vor.

Cymb. III, 4, 113 f.; *Pisano* antwortet auf die Frage der *Imogen* („Why hast thou gone so far, . . .“ etc.): „But to *win* time | To lose so bad employment; . . .“ Hier liegt ein Homographenspiel vor: *to lose* (verlieren) war zu Shaksperes Zeit lautlich und graphisch mit *to loose* (lösen, los werden) gleich. Der Gegensatz *to win* regt den Doppelsinn an.

Nicht immer ist bei doppelsinnigen Wörtern, die mit Antithesen oder Synonymen verbunden sind, ein Wortspiel anzunehmen. Wenn wir Lucr. 1329 finden: „Deep sounds make lesser *noise* than shallow *fords* . . .“, so gibt die Zusammenstellung des Wortes *sound* (Meerenge, Sund) mit *noise* zu denken, ob nicht vielleicht die zweite Bedeutung von *sound* = Ton mit angespielt werde. Die Betrachtung der ganzen Stelle zeigt jedoch, dass hier ein Spiel ausgeschlossen ist.

Dagegen liegt ein Wortspiel vor in Sonn. 63, 13, wo *black lines* in doppelter Antithese zu „beauty“ und „green“ mit dem Doppelsinne „schwarz“ und „hässlich“ spielt.

Die Wortspiele dieser Art können auch in *Exposition* und *Erklärung* zerfallen, wie z. B. in All's I. 1, 212 ff.; *[Helena:* „. . . you must needs be born under Mars.“ *Parolles:* „When he was predominant.“] *Hel.:* „When he was retrograde, I think, rather.“ — *Par.:* „Why think you so?“ — *Hel.:* „*You go so much backward when you fight.*“ Derartige Spiele sind überaus häufig.

etc. etc.

4. Unterart. Der Doppelsinn entsteht erst durch Hinzutritt eines *zweiten doppelsinnigen* Wortes. Je eine Bedeutung des einen Wortes wird durch je eine des andern Wortes gebunden. Es ist daher fast immer ein Parallelismus in der Construction zu sehen:

$$l\ b \begin{cases} s \text{———} S \\ s' \text{———} S' \end{cases} L\ B$$

Dieser Parallelismus ist für die Architektur der Spiele von Interesse. Es sind Doppelspiele. Ihre Zahl ist bei Shakspere nicht geringer als die der vorhergehenden Gruppe.

Beispiele. Gentl. IV, 4, 161; *Julia:* „And pinch'd the lily-tincture of her face, | That now she is become as black

as I." Dies bezieht sich auf „She hath been fairer, madam, than she is" (v. 154) und „Is she not passing fair?" (v. 153). Wenn hier auch das Antithesenspiel mit „lily-tincture" mitwirkt, so haben wir doch ein echtes Wortspiel der zu behandelnden Gruppe vor uns. Zwei doppelsinnige Wörter binden sich gegenseitig durch antithetische Bedeutungen:

black { = ugly (hässlich) ⟵ ⟶ schön = } *fair.*
{ = schwarz ⟵ —— ⟶ hell, blond = }

Hier liegt, wie überhaupt in der ganzen Scene, auch noch ein „Doppelsinn durch die Situation" vor. Die Phrase „as black as I" der Julia ist scheinbar ein Vergleich, in Wahrheit aber meint sie: „Ich bin ja selbst diejenige, von der wir sprechen!"

Black und *fair* werden oft im Spiele verwendet, namentlich in Spielen nach der Art I, 2 b. Vgl. hierzu auch As III, 2, 33; Tit. III, 1, 205 f.; Oth. I, 3, 291; II, 1, 130 ff. (in anderer Verwendung); Sonn. 127, 1 (ein Spiel der in Rede stehenden Art); Sonn. 131, 12 etc.

LLL. IV, 1, 56; *Princess*: „Boyet, you can *carve;* | Break up this *capon.*" Die Verbindung mit *carve* und *capon* gibt dem Worte „break up" den Sinn „aufschneiden." Die Situation und der Nebensinn von *capon* = Liebesbrief (wie das französische „poulet") geben dem „break up" aber noch die Bedeutung „aufbrechen".

Ado, II, 3, 35; *Benedick:* „[. . . she shall be . . .] noble, or not I for an *angel* . . ." Die Bedeutung edel des Wortes *noble* ist hier die ursprüngliche; sie ist gebunden an *angel* = Engel; da dieses Wort aber auch der Name einer Münze ist, erhält auch *noble* in Verbindung damit den Doppelsinn „Münze". Beide Wörter verwendet Shakspere oft im Spiele, sowohl einzeln als auch verbunden.

Ein sehr charakteristisches Wortspiel dieser Art wendet *Grumio* in Shr. IV, 1, 51 f. an: „Be the jacks fair within, the *jills* fair without, . . .?" *Jack* hat zwei Bedeutungen: 1. ein ledernes Trinkgefäß (eine halbe Pinte) und 2. Diener; damit spielt das doppelsinnige *jill* = 1. ein metallenes Trinkgefäß und 2. Dienstmädchen. Beide Spiele werden durch die Wiederholung des *fair* und durch die Antithese *within* < *without* gefördert.

Ich bemerke hier, dass Shr. verhältnismäßig wenige Spiele mit einem einmal gebrauchten doppelsinnigen Worte hat. Dies ist bei dem Charakter des Stückes, den vielen Zankscenen natürlich. Diese letzteren erfordern eben dialogischen Witz.

In All's I, 1, 224 (*Parolles* zu *Helena:* „. . . so thou wilt be capable of a courtier's counsel and understand what advice shall *thrust upon* thee; . . .") binden sich *capable* („empfänglich" im figürlichen und obscönen Sinne) und *thrust upon* (= *to bestow upon* und *to attack with the point of a weapon,* in obscönem Sinne) gegenseitig durch ihren Doppelsinn. *Capable* hat den genannten Nebensinn häufig, vgl. LLL. IV, 2, 82.

Mcb. II, 3, 151 f.; *Malcolm:* „But shift away: there's warrant in that theft | Which *steals* itself, . . ." *theft* (Diebstahl und das Sichwegstehlen) ist mit beiden Bedeutungen an *to steal* (stehlen und sich aus dem Staube machen) geknüpft. Das Spiel wird durch das vorausgeschickte „shift away" deutlicher. Dasselbe Spiel findet man in All's II, 1, 29. In Hml. III, 2, 93 und All's III, 2, 132 spielen diese Wörter nach der Art I, 2 b.

In H 4 A I, 2, 157 spielt Falstaff mit den Worten:

royal { = königlich ⟵ auf dem Anstand stehen } *to stand.*
{ = Name der Münze ⟵ gelten, wert sein }

Der Doppelsinn von *royal* wird durch die Verbindung des *stand* mit *ten shillings* gefördert. Auch *royal* dient dem Dichter oft zu Wortspielen.

Ein compliciertes Gruppenspiel, das aber dem Hauptspiele nach zu dieser Abart gehört, liegt vor in H 4 A II, 4, 544 f.; *Falstaff:* „I *deny* your major: if you will *deny* the *sheriff* so; if not, let him enter." *Major* bedeutet hier in erster Linie „erster Satz eines Syllogismus" (bezieht sich auf die Rede des Prinzen). Durch die Verbindung mit *sheriff* (also nach Art I, 2 b) erhält es den Nebensinn „Major". Mit diesem Doppelsinn läuft der von „*deny*" (leugnen und den Eintritt verwehren) parallel. Der Doppelsinn von *deny* wird seinerseits wieder durch das beigefügte *enter* klar.

Ein sehr deutliches Wortspiel dieser Gattung zeigt H 5 V, 2, 17: „The fatal balls of murdering *basilisks.*"

Hier ist *balls* (= Augen) an *basilisks* (= Schlangen); *balls* (= Kugeln) dagegen an *basilisks* (= Geschütze) gebunden. Vgl. die schon erwähnten Spiele mit *ball*.

Viele Schwierigkeiten bietet Menenius' Rede in Cor. I, 1, 166 f.: „Rome and her *rats* are at the point of battle; | The one side must have bale." Der Ausdruck *rats* kehrt ib. 253 nochmals wieder (in Verbindung mit *corn*). Ich fasse *rat* hier als doppelsinnig (= Ratte und politischer Achselträger). Letztere Bedeutung hat es auch bei Th. Moore (Tom Cribs' Memorial to Congress 1815[57]). Ob es auch schon früher in dieser Bedeutung vorkommt, konnte ich nicht constatieren. Jedenfalls kommt das Wort an einer Stelle vor, an der ein Wortspiel (nach meinen Beobachtungen) mehr als wahrscheinlich ist, und der Sprecher der Worte ist Menenius, d. h. der Träger fast aller Wortspiele in Cor. Ferner ist mit *rats* ja ein anderer Doppelsinn verbunden: das Wortspiel mit *bale* (bezw. **bane**, s. unten). Die Folio liest *baile*, Theobald emendiert *bale* mit den Bedeutungen „Verderben" und „Gift". Delius erklärt sich für die letzte Bedeutung und belegt sie aus Spensers Faerie Queene. Schmidt dagegen fasst es in der ersten Bedeutung. Behielte ich die Theobald'sche Lesart bei, so würde ich beide Bedeutungen als zugleich bestehend in den Text einführen. Aber die Lesart scheint mir nicht richtig zu sein. Auch Malone und Wright (Clar. Pr. Edit., p. 123) sprechen sich gegen *bale* aus, weil es zu Shaksperes Zeit veraltet war. Dies wäre nun kein Grund, das Wort aus dem Texte zu streichen, wenn es darin stünde. Im Texte steht aber *baile* und für dieses hat Hamner eine viel bessere Emendation: „bane" vorgeschlagen. Ich glaube diese Lesart, an die meines Wissens niemand außer Hamner gedacht hat, vertheidigen zu können. Wie aus einem **l** ein **il** verdruckt wird, ist schwerer einzusehen, als wie aus einem schlecht gezogenen **n** (etwa **ıı**) **il** wird. Das Wort bane, das gleichfalls den Doppelsinn „Gift" und „Verderben, Vernichtung" hat, würde trefflich in das Spiel an unserer Stelle hineinpassen. Überdies ist es ein Wort, das Shakspere wiederholt mit beiden Bedeutungen anwendet (Ven. 372; H6B,

[57]) Vgl. Baumann, Londinismen, p. XXXIX, Note 11.

V, 1, 120; Troil. IV, 2, 298; Tit. V, 3, 73; Mcb. V, 3, 59; Cymb. V, 3, 58), einmal sogar in Verbindung mit „rats“ (Meas. I, 2, 133).

Aus der großen Menge der übrigen Beispiele dieser Art seien nur noch einige ganz kurz angeführt: In Tit. III, 1, 234 ist *stomachs* (= Magen und Verdruss) mit dem gleichfalls doppelsinnigen *bitter tongues* (= bittere Reden und Brechmittel) verknüpft. Vgl. die schon erwähnten Fälle mit *stomach*.

Rom. I, 1, 143 *(light* und *heavy)* wurde schon oben erwähnt. Rom. II, 4, 36ff. zeigt ein zusammengesetztes Wortspiel: *Mercutio:* „. . . these perdona-mi's, who stand so much on the new *form*, that they cannot *sit* at ease on the old *bench?*“ Stand (= bestehen auf etwas und stehen im Gegensatz zu *sit)* verbunden mit form (= äußere Manier, Form und Bank, synonym zu *bench*). Die beiden doppelsinnigen Wörter sind nach der Art I, 4 verbunden; ihr Doppelsinn entsteht aber nach der Abart I, 3. In Rom. II, 4, 97 spielt *Mercutio* mit den obscönen Bedeutungen von *bauble* und *hole*; vgl. dazu das oben erwähnte Spiel mit *bauble*.

Ein Wortspiel, das die Mitte zwischen Abart I, 3 und I, 4 hält, liegt vor in Lr. I, 2, 20f.; *Edmund:* „. . . Edmund the base | Shall *top* the *legitimate*.“ So die Lesart der meisten Herausgeber. Der Doppelsinn von *base* (niedrig und illegitim) wird hervorgerufen durch die Verbindung mit zwei Wörtern (*top* = übertreffen und *legitimate* = legitim). Man könnte das Spiel auch in die Gruppe I 2b einreihen.

In Ven. 1006: „I did but act, he's *author* of thy slander“ — vermuthet Delius für *act* den Nebensinn „schauspielerisch darstellen“ und für *author* den Sinn „Verfasser“. Ich glaube, es liegt hier kein Wortspiel, sondern eine bloße Figur vor.

etc. etc.

5. Unterart. Der Redende gibt beide Bedeutungen des Wortes und will beide mitsammen verstanden wissen. Oft beabsichtigt er damit eine Dunkelheit der Rede. Zuweilen kann man zweifeln, ob ein beabsichtigtes Spiel vorliegt oder nicht.

Die *Beispiele* sind seltener; einige mögen zur Vernschaulichung der Art genügen:

Tp. V, 1, 288; *Stephano:* „I should have been a sore ne (scil. king) then." *Sore* bedeutet hier „schlimm" und wund". Vgl. hierzu das Spiel mit *sore* in Err. III, 1, 65. Das Spiel mit *sore* in H6B IV, 7, 9, auf das Steevens och verweist, gehört zur Gruppe I 2b.

Merch. V, 1, 23; nachdem Lorenzo und Jessica sich in er Aufzählung von Nächten zu überbieten gesucht haben, chließt *Jessica* den Wettstreit ab: „I would out-night ou . . ." (= 1. durch Aufzählung solcher Nächte und 2. im Wachen übertreffen).

All's I, 1, 20; *Countess:* „O, that ‚had'! how sad a assage 't is!" *Passage* hat hier den Doppelsinn „Tod, ingang" und „Textstelle". Dass sich Shakspere'sche Personen auf die eigenen Worte besinnen, sie wenden und betrachten, ist uns nicht neu. Man denke nur an Polonius! chmidt fasst es hier nur als „accident".

All's I, 1, 159; *Parolles* zu *Helena:* „Out with 't!" scil. your virginity) = „Weg damit!" und „Thut sie auf inseu aus!"

H6A I, 1, 1; *Duke of Bedford:* „Hung be the heavens vith black, yield day to night!" Steevens und Malone ermuthen, dass Shakspere hier zugleich an die innere Decke des Theaters (über der Bühne gedacht) habe, welche the heavens" hieß und bei Trauerspielen schwarz ausgeschlagen war. Die Möglichkeit eines solchen Doppelsinns st wohl vorhanden. Geschmackvoll wäre eine solche Anpielung aber nicht, wenn sie auch durch die Stelle (es ist ie Eingangszeile des Stückes) entschuldbarer wird. Ich laube, es liegt kein Wortspiel mit Doppelsinn, sondern ediglich eine tropische Ausschmückung der Rede vor, die len Zuschauer auf den Charakter des Stückes vorbereiten soll.

R. 3, I, 3, 163; *Queen Margaret:* „O gentle villain, o not turn away!" Johnson fasst *gentle* als „high-born" m Gegensatz zu *villain;* M. Mason fasst es im gewöhnichen Sinne. Delius legt mit Recht dem Worte beide Bedeutungen zugrunde.

In Cor. II, 1, 105 spielt *Menenius* mit dem Worte eastly. Delius fasst es nur als *beast-like,* Schmidt nur

als *course, bestial.* Das Wort hat hier aber beide Bedeutungen gleichzeitig.

Hml. II, 2, 439: abridgement = „Zeitvertreib“ und „Grund zur Kürze“. Hml. III, 2, 48 f.: fool = *licensed jester* und *foolish person.*

In Lr. II, 1, 86 nimmt natural, indem es auf den Bastard angewendet wird, den Doppelsinn „kindlich“ und „leiblich“ (not adopted) an.

In Lucr. 61 bedeutet shield = Wappenschild und Schild als Schutzwaffe. Schmidt verzeichnet diesen Doppelsinn nicht. In Lucr. 1473 zeigt fond, wie auch sonst oft, den Doppelsinn „silly“ und „doting, tender“.

etc. etc.

Schließlich seien noch einige Fälle erwähnt, wo es nicht klar ist, ob ein Spiel beabsichtigt ist oder nicht:

H 5, III, 1, 17 (noblest English = edelste und tapferste Engl.); Mcb. II, 1, 7 (*heavy* = schläfrig und gewichtig. *Heavy* ist sehr oft zweideutig, ohne dass man an ein Wortspiel zu denken hat).

In Lr. I, 1, 205 dürfte vielleicht ein Spiel vorliegen. *Lear:* „Will you, with those infirmities she [Cordelia] owes...“ Außer „besitzen“ kann to owe hier auch „in Anspruch nehmen“ bedeuten, da Cordelia ihr Benehmen vertheidigt.

In Lucr. 672 bedeutet doom = *ruin, death.* Liegt hier vielleicht auch die Bedeutung „Urtheil“ vor? Zur Situation würde diese Deutung ebenfalls passen.

etc. etc.

6. Unterart. Der Doppelsinn entsteht durch ungenaue Satzconstruction. Die Fälle sind nicht sehr zahlreich und sehr vorsichtig zu untersuchen. Ein Beispiel genügt zur Veranschaulichung:

Ant. I, 2, 51; *Iras* zu *Charmian:* „Go, you wild bedfellow, you cannot soothsay.“ Hier ist es zweifelhaft, ob *Iras* meint, *Charmian* sei ihre Bettgenossin, oder die einer andern Person. Diese Dunkelheit ist aber absichtlich durch die unvollständige Satzconstruction geschaffen; *Iras* lässt eben die nähere Bestimmung zu *bedfellow* weg.

etc. etc.

Diese Beispiele berühren sich oft nahe mit denen der „doppelsinnigen Phrase". Vgl. daher auch diese.

7. Unterart. Der Doppelsinn entsteht durch „Allusion" auf sonst bedeutungslose Äußerlichkeiten. Auch hier veranschaulicht ein Beispiel die Art:

In H 4 B, V, 4, 22 beschimpft *Doll* den *Beadle:* „You blue-bottle rogue." *Blue-bottle* = „Schmeißfliege" erhält seinen Doppelsinn dadurch, dass das blue auf die Farbe der Uniform der Polizeidiener anspielt.

etc. etc.

8. Unterart. Das doppelsinnige Wort steht gar nicht im Texte, sondern ist zu ergänzen. Diese Spiele sind meist obscön.

Beispiele: Per. IV, 6, 39; *Boult* (von *Marina* sprechend): „and she were a rose indeed, if she had but —..." *Lysimachus:* „What, prithee?" — *Boult:* „O, sir, I can be modest." Das verschwiegene Wort ist zweifelsohne *„a prick"*, das einen obscönen Doppelsinn birgt. Das „I can be modest" klingt daraufhin umso drolliger und unverschämter.

So ergibt sich auch in Tim. I, 1, 203ff. aus *dog* ein doppelsinniges *„pitch"*; in As III, 3, 15 ist aus *„reckoning"* das Synonym *„bill"* zu ergänzen, dessen zweite Bedeutung *(Hellebarde)* zu *strike* passt. In Cymb. II, 3, 34 spielt *„unpaved"* eunuch auf „without stones" an (= Testikel und Stein), welche Wörter aber gar nicht im Texte stehen.

Ähnlich ist auch das Spiel in Rom. II, 1, 35f. *Mercutio:* „Now will he sit under a *medlar* tree, | And wish his mistress were that kind of fruit | As maids call *medlars,* when they laugh alone. | O, Romeo, that she were. O, that she were | An open et cætera, thou a poperin pear!" Et cætera steht für *arse; open arse* ist nämlich der gemeine Name für die v. 34 genannte Frucht „medlar"; der Doppelsinn entsteht durch die obscöne, buchstäbliche Auffassung des *open arse,* welche durch den ebenfalls doppelsinnigen Nachsatz „thou a poperin pear!" gefördert wird.

etc. etc.

Im Anschluss an die Spiele der ersten Hauptart sind einige Fälle zu betrachten, die zwischen Doppelsinn und Lautspiel schwanken, so LLL. V, 2, 278, wo *I came o'er*

his heart (= I worked upon) auch die Bedeutung *I conquered* (I overcame) anregt.

Das lustige Wortspiel in H 5, IV, 7, 14 beruht auf einem Lautspiel, das mit einer Verwechslung von Synonymen verbunden ist. Der Welsche Fluellen sagt dort: „Alexander the Pig" (Big!) statt „the *Great*". *Pig* = „young swine" steht also (dialektisch) für *Big*, das der Nichtengländer fälschlich statt *Great* anwendet. Dieser derbe, aber bei Shakspere nicht unerhörte Scherz ist (meines Wissens) den Erklärern entgangen.

etc. etc.

II. Doppelsinn eines zweimal oder öfter gebrauchten Wortes.

Allgemeine Formel: *l b s — l b s'*.

Diese Spiele sind von der bloßen Wiederholung des Wortes ohne Doppelsinn zu scheiden. Diese ist entweder nur Figur, oder sie erhebt sich höchstens zum Lautspiel (s. dort[58]).

Dabei ist natürlich nicht zu leugnen, dass das Wortspiel dieser Art zumeist auf der Wortfigur der Wiederholung beruht, bei welcher ein Begriff zum Vorscheine kommt, der sich aus einem Bedeutungswandel des Wortes ergibt.[59]) Der Begriff des Wortes wird umso kräftiger hervorgehoben, wenn durch die Wiederholung der Gegensatz zur gewöhnlichen Bedeutung fühlbar wird.

Auch Bernhardi (a. a. O. II, 399) hat die Verwandtschaft der Wortspiele mit der Annomination erkannt. Doch unterscheidet er nicht zwischen der Wiederholung desselben Wortes und der Wiederholung des bloßen Stammes, welche letzteren Fälle ich nicht zum Doppelsinne, sondern (als *figura etymologica)* zu den Lautspielen rechne.

Schon Gerber (II, p. 217) unterscheidet hier dialogische und nicht dialogische Verwendung (Anaclasis und Diaphora), doch sind seine (aus Shakspere entnommenen) Beispiele nicht immer zutreffend. Den doppel-

---

[58]) Gerber hat diesen Unterschied theoretisch wohl erkannt, aber praktisch nicht durchgeführt, so dass echte Wortspiele, wie das des Polonius mit *tender* (Hml. I, 3), bei ihm nicht an die ihnen zukommende Stelle gelangten.

[59]) Vgl. Gerber, II, 212.

sinnigen Phrasen, die er hierherrechnet, weise ich eine besondere Stelle an. Für mich handelt es sich hier nur um den Doppelsinn eines Wortes.

Ich scheide die Spiele in zwei Unterabtheilungen: *A.* Doppelsinn mit dialogischer Vertheilung des wiederholten Wortes und *B.* Doppelsinn des von einer einzigen Person wiederholten Wortes.

Ich betone, dass bei beiden Arten die Wiederholung des Wortes nicht wirklich stattfinden muss; nur der Begriff muss wiederkehren. Das Wort kann also bei der Wiederholung auch durch Pronomina etc. ersetzt werden oder ist aus dem Sinn des Satzes zu ergänzen.

A. Dialogisch vertheilter Doppelsinn.

Mit Recht bezeichnet Gerber (a. a. O. II, 440) die Wechselrede als die geeignetste und witzigste Art des Doppelsinns: „Der Witz setzt einmal, um zu wirken, das Vorhandensein eines doppelten Bewusstseins voraus, eines wissenden und eines zum Wissen erst kommenden.“[60]) Doch er erschöpft die Möglichkeiten des dialogischen Spiels nicht, wenn er sagt: „Die eine Person nennt das Wort, und die andere gibt die Deutung“ (ib. II, 234). Es können ja ganz gut beide Sprecher witzeln. Unterabtheilungen kennt Gerber nicht, und er citiert hier ebenfalls wieder Lautspiele wie: *„hart“* und *„heart“*, *„take“* und *„mistake“* als Beispiele des Doppelsinns.

Bei der Aufstellung der Unterarten leitet mich einzig die Art, wie das Spiel eingeleitet, d. h. von der ersten Person begonnen, und wie es von der zweiten aufgenommen, fortgesetzt und beendet wird. Aus dem Verhältnisse dieser Momente habe ich für Shakspere folgende Unterarten abgeleitet[61]):

---

[60]) Vgl. Quintilian VI, 3, 85: „Plurimus circa simulationem et dissimulationem risus est.“ Ueber die „simulatio contra simulantem“ vgl. ib. VI, 3, 92.

[61]) Kleinere Unterscheidungsmerkmale wurden vernachlässigt. Strenge genommen, gleicht kein dialogisches Spiel dem andern. Der Kunst des Dichters stehen hier ungemein viel Wege offen. Das dialogische Spiel ist eigentlich schon ein zusammengesetztes Wortspiel: sowohl die Vorbereitung

1. Unterart. Die Person A gebraucht das Wort, ohne einen Doppelsinn zu beabsichtigen; B missversteht das Wort wirklich, d. h. ohne witzelnde Absicht: einfachste Art des Missverständnisses *(„misunderstanding“)*. Weder A noch B, sondern der Dichter ist der Wortwitzler, der das Spiel entweder zur Charakteristik der betreffenden Personen einstreut, oder der sich im Wortspiele über seine Personen erhebt, sich für einen Augenblick von ihnen loslöst und mit dem Spiele dem Leser oder Zuschauer einen Wink darüber gibt, wie er, der Schöpfer der betreffenden Gestalt, über diese denkt. Von dieser einzelnen Art des Doppelsinns können wir daher wohl zugestehen, dass sie eher eine die Rede hemmende als sie fördernde Figur sei.

Beispiele. Wiv. I, 1, 17—29, ein Gruppenspiel, von welchem einzelne Componenten hierher zu zählen sind: *Slender:* . . . „they may give the dozen white luces in their coat.“ — *Shallow:* „It is an old coat.“ — *Evans:* „The dozen white louses do become an old coat well; it agrees well, passant; it is a familier beast to man, and signifies love.“ — *Shallow:* „The luce is a fresh fish; the salt fish is an old coat.“ — *Slender:* „I may *quarter*, coz.“ *Shallow:* „You may, by marrying.“ — *Evans:* „It is marring indeed, if he *quarter* it.“ — *Shallow:* „Not a whit.“ — *Evans:* „Yes, py'r lady; if he has a *quarter* of your coat, there is but three skirts for yourself, . . .“ Hier kommt nur das Spiel mit coat und quarter in Betracht; das Lautspiel *luces* > *louses* wird noch an anderer Stelle besprochen werden. Die Missverständnisse beruhen hier auf der mangelhaften Sprachkenntnis des Welschen Evans, den der Dichter durch diese Spiele charakterisiert. *Slender* und *Shallow* fassen *„old coat“* = coat of arms, *Evans* fasst es irrthümlich als Rock. Die anderen Spieler machen sich über dieses Missverständnis durch ein bewusstes Wortspiel (nach Art II A 5) lustig: „The *luce* is a *fresh fish* . . etc.“ *(Fresh fish* = 1. Süßwasserfisch, 2. heraldischer Ausdruck; *salt fish* = Salzwasser-

als die Fortführung des Spiels lässt die oben behandelten Abarten des Doppelsinns eines einmal gebrauchten Wortes erkennen. Die Scheidung der Spiele könnte also auch noch nach dieser Richtung hin erfolgen. Der Übersichtlichkeit wegen wird jedoch hiervon Abstand genommen.

fisch und Pöckelfisch; neben der Anspielung auf die verschiedenen Wappenfarben liegt auch ein Sinnspiel zwischen „Süß-“ und „Salzwasserfisch“ vor: für sein altes Wappen will er auch einen alten Fisch). Gleich darauf erfolgt ein ebensolches Missverständnis von Seite Evans': *Slender* gebraucht „quarter“ im Sinne von „ein Wappen durch Heirat mit einem andern vereinigen“. *Evans,* der nebstbei auch statt *„marrying“ „marring“* (Klangspiel!) versteht, fasst es im Sinne von „viertheilen“. Wiv. I, 1, 64 ff. fasst *Evans „*gifts“, d. i. die Gaben, die *Shallow* an der *Anne Page* rühmt, fälschlich als „Mitgift“. Wie charakteristisch sind diese Missverständnisse nicht nur für *Evans*, sondern auch für die ganze Gesellschaft! Auch *Slender* fällt einem solchen „misunderstanding“ zum Opfer: Wiv. III, 4, 58 f. gebraucht *Anne* das Wort *will* in der Bedeutung „Wunsch“, „Wille“. *Slender* fasst es als „Testament“ und thut dadurch seine Einfalt auf die ergötzlichste Weise kund. Das Wort *will* wird übrigens oft auch zu bewussten Wortwitzen verwendet.

L L L. I, 2, 140 ff. *Armado:* „I will visit thee at the lodge.“ — *Jaquenetta:* „That's hereby.“ — *Arm.:* „I know where it is situate.“ *Hereby* ist hier wohl thatsächlich nur einmal gegeben; dem Sinne nach ist das Wort aber wiederholt „That's *hereby*“ = „das ist je nachdem“ fasst der nicht gerade geistreiche *Armado* als „nahebei“. Die Kritik folgt sofort, indem *Jaquenetta* antwortet: „Lord, how wise you are!“ L L L. III, 1, 9 f. stößt *Armado* ein ähnliches Malheur zu, indem er *„French brawl“* (Ringtanz) als „brawling in French“ (Händel anfangen auf Französisch) auffasst.

In H 4 B II, 4, 120—131 (einem Gruppenspiele nach Art II A 4) kommt Z. 127 ein Spiel der besprochenen Gattung vor: die Wirtin, die die ganze Rede missversteht, fasst „bullets“ und „proofs“ als Namen von Getränken.

Ähnlich ist es, wenn *Fistol* in H 5, IV, 1, 49 f. die Worte „Harry le Roy“ nicht versteht und antwortet: *„Le Roy!* a Cornish name.“ (An dieses Spiel schließt sich ein anderer Doppelsinn: „art thou of Cornish crew?“ *Pistol* verwendet es vielleicht im Sinne des französischen Stammwortes: Gewächs, Zucht. Ich bezweifle aber, dass er ein Spiel beabsichtigt.)

Meist dienen die Spiele dieser Abart zur Kennzeichnung der Rüpel. Wenn Shakspere in H 6 A, V, 4, 22 f. den *Shepherd* auf das „to obscure my *noble* (= edle) birth" antworten lässt: „'T is true, I gave a *noble* (Münze!) to the priest . . .", so hat er den Mann damit besser charakterisiert als durch die längste Rede; aber auch auf die Pucelle fällt damit ein grelles Streiflicht; das stolze Wort „noble birth" wirkt angesichts eines so simplen Vaters nur erheiternd.

Auch der Amme in Rom. sind zur Charakterisierung derartige Spiele zugetheilt: I, 3, 17 fasst sie *odd days* (einige Tage dazu) als ungerade Tage.

In Rom. IV, 5, 99 f. wird dagegen sie selbst missverstanden. *Nurse:* „This is a pitiful *case*" (= Fall). — 1. *Musician:* „Ay, by my troth, the *case* may be amended" (*case* = Futteral). Das vorausgehende „put up, put up" der Amme macht ein bewusstes Spiel von Seite des Musikers unwahrscheinlich.[62]) Der Witz bewegt sich hier, wie so oft bei Shakspere, im Kreise des Gewerbes des Betreffenden. Diese Eigenthümlichkeit hat schon H. v. Kleist am Shakspere'schen Witze gerühmt.

In Tit. IV, 3, 86 f. gebraucht Titus *„carrier"* = Götterbote. Der Clown fasst es als „Träger"; ebenso versteht er ib. IV, 3, 99 f. *grace* (= Grazie, Anstand) als „Tischgebet". Spiele mit *grace* sind nicht selten; vgl. Meas. I, 2, 20; H 4 A, I, 2, 22, etc.

Eine besondere Abart dieser Spielgattung findet sich in Ant. V, 2, 2 ff. Es liegt dort eigentlich kein echtes Wortspiel, sondern nur die Form eines solchen vor. Cleopatra ergeht sich in Betrachtungen über einen Caesar, dessen Würde etc. Sie fasst Caesar als Gattungs- und nicht als Personennamen: „My desolation does beginn to make | A better life. 'T is paltry to be Caesar; | Not being Fortune, he's but Fortune's knave, . . ." etc. Sie spricht hierauf über den Selbstmord und schließt ihre Betrachtung mit den Worten: . . . . „Which sleeps, and never palates more the dung, | The beggar's nurse and Caesar's." Und sie hat dieses Wort kaum ausgesprochen, da kommt der Bote (Proculeius), und sein erstes Wort ist: „Caesar sends

[62]) Mit *case* wird auch noch in Wint. IV, 4, 844 gespielt; s. oben.

greeting to the Queen . . .“ Hier ist es der Dichter, der mit dem Worte *Caesar* spielt, und zwar in eminent künstlerischer Weise. Er hat in der kleinen Episode das Schicksal der Cleopatra schon ganz vorgezeichnet: Caesar ist der Träger des Unheils, dem sie nicht mehr entrinnen kann. Das Unheil umgibt sie, sie fühlt sich bedrückt, ist in Sinnen verloren, und in dieser Unbestimmtheit der Gedanken heftet sich ihr Denken an den Begriff *Caesar* = Herrscher. Und als ob das Geschick ihr einen Fingerzeig geben wollte. wird ihr dieser Name nun auch von außen entgegengerufen. Ihr Grübeln über das Geschick eines „*Caesars*“ ist der ängstlich-bangen Schwüle vor dem Gewitter, die Nennung des Namens „Caesar“ durch den Boten aber dem Blitze selber zu vergleichen. der mit blendender Helle das Dunkel der Gewitternacht zerreißt.

etc. etc.

2. Unterart. Die Person A gebraucht das Wort, ohne einen Doppelsinn zu beabsichtigen. Die Person B aber fängt das Wort auf (*„catching up“*) und gibt die zweite Bedeutung hinzu, und zwar so, dass sie das Wort entweder mit beiden Bedeutungen oder nur mit der zweiten einsetzt. Nach der Art und Weise der Durchführung des Spiels ließen sich viele Unterabtheilungen abgrenzen. Ich unterscheide, indem ich nur die Hauptmerkmale zusammenfasse, drei Abarten: *a)* Das Wort wird von B wirklich wiederholt, und zwar allein. *b)* Es wird von ihm entweder nur dem Sinne nach wiederholt, oder — falls es thatsächlich wiederholt wird — erscheint es in anderer Form oder mit anderen Wörtern verbunden. *c)* B wiederholt das Wort nicht bloß einmal, sondern sogar noch öfter. Er fängt es auf, setzt es in der von A gebrauchten oder in einer andern Bedeutung in seine Rede ein und schließt dann eine Reihe von Spielen an, wodurch das Wort in seinem Doppelsinne erscheint.

Ist das Wort nur einmal. und zwar in der zweiten, von A nicht gemeinten Bedeutung wiederholt, so ist das Spiel meist ernsterer und edlerer Art, zuweilen ein Ausdruck trüber, trauriger Stimmung.

Die mehrmalige Wiederholung des doppelsinnigen Wortes verleiht dem Spiele dagegen einen tändelnden, heiteren, mit-

unter auch boshaft-hämischen Charakter. In allen Fällen aber erscheint natürlich die Person A als Witzler.

Die Spiele der Gruppe II A 2 überragen die aller übrigen Arten sowohl was die Quantität, als was die Qualität anlangt.

Beispiele für II A 2a. Tp. III, 2, 18 ff. *Stephano:* „Thou shalt be my lieutenant, monster, or my *standard*" (in der militärischen Bedeutung). *Trinculo:* „Your lieutenant, if you list; he's no *standard.*" Dieses zweite *standard* fasst Delius als „aufrecht wachsender Obstbaum". Das Wort findet sich aber auch in der Bedeutung „Ständer", und auf diese wird hier angespielt. Schmidt fasst das Wortspiel ebenso.

Tp. V, 1, 281 f. *Alonso* gebraucht *„pickle"* = *a sad circumstance* (z. B. drunkenness). *Trinculo* fasst es in der ursprünglichen Bedeutung: *a lye of salt liquor.* Es ist charakteristisch für eine Person, ob sie die buchstäbliche, gewöhnliche, oder die abgeleitete, übertragene Bedeutung auffängt. *Trinculo* wird hier wohl durch die Situation auf das Spiel hingeführt, ein feinerer Charakter hätte das Spiel aber vielleicht doch verschmäht. Das Auffangen der buchstäblichen, oft niedrig-obscönen Bedeutung kennzeichnet fast immer den flachen, niederen, gemeinen Charakter; ausgenommen sind hiervon jedoch die Fälle, wo sich der Antwortende über die (gezierte) Sprechweise anderer Personen lustig macht, z. B. Tp. II, 1, 42 f.: *Adrian* gebraucht in seiner gezierten Höflingssprache das Wort *„temperance"* = temperature. *Antonio* antwortet: *„Temperance* was a sweet wench." Delius denkt, es sei dies der Name eines dem Antonio bekannten Mädchens; Wright (Clar. Pr. Edit. p. 104) erklärt: „Temperance" like „Charity" used as a proper name." W. v. Schlegel fasst es nicht als Personification („Mäßigung ist eine schöne Tugend"). Ich erkläre mich für Delius' Deutung. Das Imperfectum *„was* a sweet wench" scheint mir auf ein bestimmtes, dem Antonio bekanntes Mädchen hinzuweisen, das den Spitznamen „Temperance", vielleicht gerade wegen der gegentheiligen Eigenschaft, erhalten hatte.

Ein interessantes, durch geänderte syntaktische Verbindung hervorgerufenes Spiel findet sich in Gent. III, 1, 210 f.; *Proteus:* „No, Valentine" (Nein, Valent.). *Valentine:* „No

Valentine, indeed" (Kein Valent.). In Ado III, 4, 64 f. wird ein Spiel dieser Abart mit *stuffed* = „verschnupft" und „schwanger" durchgeführt.

Eines der oft auftretenden Wortspiele mit *crown* gehört ebenfalls hierher: Mids. I, 2, 97 ff.; *Bottom:* „. . . . your *French-crown-colour* beard, your perfect yellow." („French-crown" ist hier als „Münze" aufgefasst). *Quince:* „Some of your *French crowns* have no hair at all" (Anspielung auf die infolge der Lustseuche kahlen Schädel).

Merch. II, 8, 20, 22, 24; *Salanio* erzählt vom *Jew*, dass er gerufen habe: „. . . *two stones* . . . . | She hath the *stones* upon her, and the ducats." *Salarino* setzt die Erzählung fort, indem er berichtet, die Buben seien ihm nachgelaufen, „Crying, *his stones*, his daughter, and his ducats." In der Erzählung des Salarino bedeutet *stone* nicht Edelstein, sondern *„testicle"*. Ob dieses Wortspiel nun thatsächlich der Spottlust der Volksmenge entsprang oder nur von Salarino erfunden und der Menge angedichtet wurde, ist für uns gleichgiltig. Interessant bleibt für uns, dass der Dichter durch die Erzählung eines Wortspiels direct die Aufmerksamkeit auf diese Art Sprachkunstwerke lenkt (s. unten „Shakspere als Theoretiker des Wortspiels"[62]).

Shr. IV, 3, 135 f. Der *Tailor* gebraucht *„loose-bodied gown"* im Sinne von „Kleid mit weiter Taille". *Grumio* versteht darunter das Kleid einer lockeren, unkeuschen Person. Im älteren Drama wird diese Bedeutung deutlicher hervorgehoben, indem *Sander* „loose-bodies gown" sagt. Durch die lautliche Abweichung wird das Spiel aber plumper.

In All's I, 1, 60 ff. bedeutet *„to affect"* zuerst „zum Schein annehmen, geflissentlich zur Schau tragen" und dann „sich einer Sache annehmen". Schmidt führt diese zweite Bedeutung nicht an; sie wird aber durch LLL. IV, 2, 56 sicher.

All's II, 3, 203 f.: *man* = 1. Mann; 2. Diener. Ein oft wiederkehrendes Spiel.

In Tw. II, 4, 25 f. antwortet *Viola* auf das *„favour"* (Gesicht) des Duke mit „by your *favour*" (= Gunst). In

[62]) Genau so verhält es sich mit Ven. 715 f., wo der Dichter ein Wortspiel erzählt: „Where did I leave (= cease)" — „„No matter, where"", quoth he; | „„*Leave* (= quit) me . . .""

dem *„by your“* liegt zugleich ein durch die Situation hervorgerufener Doppelsinn. Das Witzige der ganzen Scene beruht ja darauf, dass Viola eigentlich immer die Wahrheit spricht, die der Herzog aber nicht erfasst, weil er den wahren Stand und das Geschlecht der Viola nicht kennt.

H 4 B II, 1, 13 ff. Die Wirtin fasst das im eigentlichen Sinne gemeinte *to stab* in obscönem Sinne auf. Dasselbe Wort dient in Caes. I, 2 zu einem Wortspiele anderer Art.

Ein Homographenspiel der vorliegenden Unterart zwischen *mean* = „middle station“ und *to mean* = „meinen“ liegt vor in H 6 A, I, 2, 121 f.

Ein Spiel edler Art findet sich in H 6 A, V, 5, 101 f., wo Henry *„grief“* = *Liebesleid* gebraucht, Gloster es aber als „Noth, Leid im allgemeinen“ fasst. Eben ein solch edles Spiel zeigt Cor. II, 1, 155 ff.; *Virgilia* erwidert auf *Menenius'*: „. . . and not without his true purchasing“ — „The gods grant them true!“ *Volumnia* fängt wieder dieses *true* auf und sagt: „True! pow, wow.“ *Menenius* schneidet hierauf jede weitere Erörterung ab, indem er schließt: „True! I'll be sworn they are true.“ Hier wird mit den Bedeutungen „mit Recht“ und „wahrhaft“ von *true* gespielt. Den ernsten Charakter erhält ein Spiel eben nicht bloß durch die Situation, sondern auch durch die Form. Der Antwortende bedient sich natürlich auch des Doppelsinns; er lässt aber nicht beide Bedeutungen in seiner Antwort zur Geltung kommen, sondern setzt bestimmt und entschieden nur die eine, von der aufgegriffenen verschiedene Bedeutung ein.

Caes. I, 2, 256 ff. enthält ein Spiel, das eigentlich der Abart 2 c beigezählt werden sollte. *Casca* fasst „fallingsickness“ in Brutus' Rede nicht als Krankheit, sondern als „Bergabgehen, Sinken“ und will das Wort daher nicht mit Caesar, sondern mit seinem oder Brutus' Namen, mit den Römern überhaupt, verbunden wissen; ein Spiel voll Bitterkeit!

Genau ein solches Spiel liegt vor in Hml. I, 2, 72 ff., wo Hamlet das Wort *common* = „usual“ als „low, base“ auffasst. Schmidt hat diesen Doppelsinn nicht verzeichnet.

Die Königin versteht dieses die Bitterkeit Hamlets so trefflich kennzeichnende Wortspiel nicht und antwortet so, dass ein neuer Doppelsinn entsteht (nach II A 3 b); hieran schließt sich dann ein Spiel nach II A 2 c. Der Doppelsinn fliegt wie ein Ball zwischen den Personen der Tragödie hin und her. Die schiefe, zweideutige Lage, in die diese Personen zu einander gerathen sind, malt sich in ihren Reden; es bleibt immer etwas Trennendes, Ungelöstes und Unlösbares in ihren Worten wie in ihrem persönlichen Verhältnis.

Andern Charakter tragen die Polonius zugetheilten Wortspiele dieser Gruppe, so Hml. I, 3, 110 ff., wo Polonius *„fashion“* (= Art) absichtlich als „Mode“ fasst. Das Spiel mit *to follow* (ib. II, 2, 432 f.) = „to result“ [64]) schwankt zwischen der Abart II A 2a und II A 2c. *Polonius* missversteht es als „räumliches Folgen“ (vielleicht absichtlich, um Hamlet auszuweichen), und Hamlet geht auf seine Auffassung ein. Die Art und Weise, wie Hamlet hier wortwitzelt, zeigt seine Geringschätzung des Polonius.

Edlerer Art ist das Spiel in Hml. III, 2, 243 ff. mit *offence* = „Anstoß, Ärgernis“ und „Verletzung, körperliche Kränkung“. Das Spiel ist nicht selten anzutreffen. Das Spiel in Hml. V. 2, 176 f. vergleicht sich dem in II, 2, 432 f. Hamlet fasst das Substantiv *answer* (= Gefechtsbegegnung) in Osrics Rede als „Antwort“ und erwidert mit dem Verbum *„answer“*. Dass der Höfling auf dieses Spiel noch antwortet: „I mean the opposition...“, ist plump von ihm und beweist, dass Hamlet rechthatte, ihn aufzuziehen. Ein geistreicher Mann lässt solche beleidigende Wortwitze unbeantwortet. Ein Spiel derselben Art (mit *commend* = recommend und praise) liegt noch vor in Hml. V, 2, 189 ff.

In Per. IV, 6, 58 f. wird mit *bound to* (= verpflichtet und unterthan) gespielt. Auch dieses Wortspiel ist nicht selten. Vgl. Hml. I, 5, 6, Cymb. IV, 2, 46.

Schließlich sei noch ein Beispiel erwähnt: Cymb. I, 1, 136 f., das ebensowohl dieser als der nächsten Abart zugetheilt werden kann. *Cymbeline:* „Past *grace?* (= Güte)

---

[64]) Schmidt fasst das erste *follow* als „folgen (in räumlicher Beziehung)“.

obedience?" — *Imogen:* „Past *hope,* and in despair; that way past *grace*" (= göttliche Gnade). Man beachte den kunstvollen Aufbau dieses Spiels: das doppelsinnige grace steht mit past in Verbindung. Dieses wird mit einem dritten Worte (hope) wiederholt, das vom ersten Begriff des *„grace"* zum zweiten hinüberleitet. Der Doppelsinn rankt sich an einer Wortbrücke über die Gedankenkluft hinüber.

etc. etc.

Beispiele für II A 2b. Diese Abart bietet noch mehr Beispiele als die frühere.

Gent. IV, 2, 92; *Silvia:* „What is your will?" — *Proteus:* „That I may compass yours." — *Silvia:* „You have your wish." *Proteus* gebraucht *to compass* (wie Johnson meint) als „to gain". *Silvia* fasst es (nach Douce) als „to perform", „accomplish".

Meas. I, 2, 88 f.; *Mrs. Overdone:* „What has he done?" *Pompey:* „A woman." Er fasst das *done* eben im obscönen Sinne auf. Vgl. hierzu Tit. IV, 2, und H 5, III, 7.

Ein interessantes Beispiel bietet Ado V, 1, 161 ff.; *D. Pedro:* „I'll tell thee how Beatrice praised thy wit the other day. I said, thou hast a *fine* wit." "True", said she, "a *fine little* one." "No," said I, "a great wit." "Right," says she, "a *great gross* one." "Nay," said I, "the *gentleman* is *wise*." "Certain." said she, "a *wise gentle man*"; etc. . .[65]) „Thus did she, an hour together, trans-shape thy particular virtues." Der Doppelsinn entsteht hier (den letzten Fall ausgenommen) durch Hinzutritt eines zur zweiten Wortbedeutung synonymen Wortes *(l b s > l b s' + L B s')*. Das Spiel mit *gentleman* gehört wohl zu den Klangspielen mit einfachen und componierten Wörtern, mag aber doch hier besprochen werden. Ich halte Johnsons Erklärung, dass *„a wise gentle man"* bedeute: „ein Mann, der weislich sanft ist", für richtiger als die Auffassung „a wise gentleman" mit ironisch gemeintem *wise* (= silly). Dies letztere Spiel würde technisch nicht zur Gruppe passen. Die erste Fassung

[65]) Delius und die Camb. Edd. drucken „gentleman". Johnson vermuthet, dass gentle man zu drucken sei. Das Wortspiel stellt dies außer Zweifel, s. oben.

würde sich dagegen trefflich den anderen Spielen anreihen. Da der Dichter das Spiel erzählen lässt, also unser Augenmerk auf das „Sprachkunstwerk als solches“ lenkt, muss uns auch die künstlerische Seite des Spiels bei der textkritischen Beurtheilung maßgebend sein. Ich lese daher mit Johnson: „a wise gentle man.“

Ado II, 1, 292—295: Ein obscönes Spiel mit *„put down“* = zu Boden gestreckt. Ebenso obscön ist der Doppelsinn von *„to get“* (verschaffen und erzeugen) in Ado II, 1, 334, 336. Shr. II, 1, 150, 153: ein Spiel mit *fret* = 1. Schlüsselbogen am Hals der Laute und 2. leidenschaftliche Stimmung. Das Wortspiel ist hier gesichert, da es als solches erzählt wird. *Fret* erscheint öfters im Spiele, so auch in Hml. III, 2, 388.

In Tw. IV, 2, 67 will Mason ein Wortspiel zwischen Sir *Topas* und *waters* (Farbe, Glanz) sehen. Diese Bedeutung von *waters* ist bei Shakspere wohl belegt. Ein Spiel ist hier nicht gerade ausgeschlossen, da die Rede dem Clown zugetheilt ist; dies ist aber auch der einzige für ein Wortspiel sprechende Umstand.

John III, 1, 200 f.: *to pocket up* (= einstecken) wird einmal figürlich, dann im wirklichen Sinne gefasst.

H 4 A, II, 4, 238 f.; *Falstaff:* „Their points (Degenspitzen) being broken —“ *Poins:* „Down fell their hose“ (er fasst *points* = Nestel); vgl. hierzu Tw. I, 5.

Einen Witz von ausgezeichneter Komik und eine treffliche Art, einen unangenehmen Mahner abzufertigen, entwickelt Falstaff in H 4 A, IV, 2, 6 ff.; er antwortet auf Bardolphs Mahnung („This bottle makes [= kostet] an angel“): „An if it do, take it for thy labor.“ Er fasst *„to make“* als „hervorbringen“.

H 4 B V 1, 36 ff.; *Shallow* gebraucht *backbite* = afterreden; *Davy* fasst *backbitten* als „mit (vom Ungeziefer) zerbissenem Rücken“. Interessant ist die Kritik, die der Dichter selbst an diesem Spiele übt, indem er Shallow sagen lässt: „Well conceited, Davy.“ Die Folio beeinträchtigt das Spiel, indem sie für *backbitten „bitten“* liest. Die Änderung mag hier vielleicht die Verdeutlichung des Wortspiels beabsichtigt haben, im allgemeinen leiden aber die Spiele unter der Hand der Redactoren der Folio.

In H 4 A V, 1, 124 f. ist das Wortspiel Falstaffs mit *prayer* (= Gebet im allgemeinen und Nachtgebet) durch seine für Falstaffs Charakter bezeichnende Form interessant.

Rom. II, 4, 19 f. zeigt ein Spiel mit dem Namen *Tybalt* (eigentlich „Tybert"). *Benvolio* fragt: „What is *Tybalt?*" *Mercutio* spielt auf den Namen des Katers in Reynard the Fox an und antwortet: „More than prince of cats." Vgl. das Nash'sche Pamphlet vom Jahre 1596 und die Note 5 zu dieser Stelle bei Delius.

Tim. III, 4, 86 ff. spielt mit dem bei Shakspere und seinen Zeitgenossen so häufig auftretenden Doppelsinn von *„bill" („pike, halbert"* neben der gewöhnlichen Bedeutung).

Hml. I, 5, 6: Hamlet gebraucht „bound" im Sinne von „bereit". Der Geist fasst es als „verpflichtet". Dies könnte wohl auch ein Spiel der ersten Unterart sein. Ich glaube jedoch, dass der Geist den Doppelsinn ganz wohl erfasst. Hamlet ist ihm ja ungläubig, fast trotzig gefolgt und gebraucht das Wort *„bound"* in weniger ehrerbietiger Weise, als der Geist es beansprucht. Diesem kann das Widerwillige in Hamlets Benehmen nicht entgangen sein, und er ist daher wohl in der Lage, den Prinzen zu corrigieren.

In Hml. II, 2, 195 ff. kommt ein Spiel dieser Art dadurch zustande, dass *matter* zuerst als „Stoff", „Inhalt" und dann als Bestandtheil der Phrase „What's the matter?" gefasst wird. Diese Erklärung der Stelle scheint mir natürlicher zu sein als die Schmidts und Delius'. Vgl. hierzu Err. II, 2, 42 und Troil. II, 1, 19.

In Hml. III, 2, 97 ergießt sich Hamlets ganze Bitterkeit und seine Verachtung des Königs wieder einmal in einem Wortspiele; *King:* „How *fares* our cousin Hamlet?" (Wie ergeht es . . .?) *Hamlet:* „Excellent, i' faith; of the chameleon's dish . . ." etc. Hml. fasst *to fare = to feed;* dieses letzte Verbum gebraucht er ja noch in derselben Antwort.

Hml. III, 2, 312. Guildenstern fasst *distempered = ill-humoured,* Hamlet aber = *diseased* (with drink). Wie Osric (ib. V, 2, 176 f.), ist auch Guild. so plump, das Wort in der ersten Bedeutung zu wiederholen (s. oben). Die Formel dieser umschließenden Spiele ist: *l b s' — l b s — l b s'.*

Lr. I, 1, 12: Das obscöne, oft wiederkehrende Spiel t *to conceive* = verstehen und schwanger werden.

etc. etc.

Beispiele für II A 2c.[66]) Einige Fälle mögen die ttung veranschaulichen: As. II, 4, 9—13; *Celia:* „I ıy you, bear with me (habt Geduld mit mir) . . .“ *uchstone:* „For my part, I had rather bear with you ın bear you; yet I should bear no *cross* if I did bear ıu, for I think you have no money in your purse.“ uchstone fasst *bear with* zunächst im selben Sinne, dann dert er die Construction, wodurch das Wort den Sinn r a g e n“ erhält; dann wiederholt er das Spiel und schließt ı neues daran mit dem doppelsinnigen *cross* (Leid und inze). Vgl. hierzu R 3 III, 1; H 5 III, 7, 48; LLL. I, 2.

Das für die Albernheit und Anmaßung Malvolios so zeichnende Wortspiel mit „*fellow*“ in T w. III, 4, 67 ff. auch wegen des Aufbaues interessant. Olivia gebraucht s Wort in der Bedeutung „Bursche“. Nach ihrem Abnge grübelt Malvolio über das Wort nach, und erst . 84—86 erfahren wir das Ergebnis dieses Grübelns: er ıst „fellow“ = G e f ä h r t e.

R. 2, IV, 1, 65—68; Fitz: „Surrey, thou l i e s t“ ıgst). S u r r e y: „That l i e (Lüge) shall l i e (liegen) so avy on my sword, | that it shall render vengeance and venge | Till thou the l i e - g i v e r (Lügenzeiher) and that e (Lüge) do l i e (liegen) | In earth . . . . .“

Diese häufige Wiederholung des Wortes malt den Grimm rreys. Fitz spottet darüber (vv. 75 f.) und wiederholt gleich die Beschimpfung: „ . . . whilst I say he l i e s, | And e s, and l i e s . . .“ Die Homographenspiele mit *lie* sind enso häufig zu treffen als die mit *arm* oder *light* (s. oben). gl. Tp. III, 2, 22; Gent. I, 2, 76 f.; Mid. II, 2, 52; ım. I, 4, 51; Hml. V, 1, 132 f.; Oth. III, 4, 2, 3, IV, 1, ff. etc. etc.

Ein schönes Beispiel des m a l e n d e n W o r t s p i e l s ıdet sich in R 2, IV, 1, 194—198; *Bolingbroke:* „Part your c a r e s you give me with your crown.“ *K. Rich.:*

[66]) Diese sind weniger zahlreich. Bei diesen Spielen ist der Doppeln mit dem „Affecting of words“ genannten Spiele verbunden.

„Your cares set up do not pluck my cares down. | My care is loss of care, by old care done; | Your care is gain of care, by new care won: | The cares I give I have, though given away; . . . .“ Richard gebraucht *care* doppelsinnig (= „Sorge“ und „das, was Euch am Herzen liegt“). In dem Spiele malt sich Richards Bitterkeit und Feindseligkeit und das häufige Wiederholen lässt den Ingrimm des Königs hervortreten: sowie er sich in das Wort „*care*“ verbissen hat, so hat sich die „Sorge“ in seinem Herzen festgesetzt!

H 4 A I, 3. 212, 214 f.; Worcester gebraucht „*Scots*“ im Sinne von „(gefangene) Schotten“. Hotspur erwidert: „ . . . he shall not have a Scot (= Antheil) of them; | No. if a Scot (Schotte und Antheil) would save his soul. . . .“ Dieses Spiel wird durch Thiessens Erklärung (Engl. Studien II. p. 442) klar, wonach „scot and lot“ der Pfarrschoß ist, dessen Verweigerung die Seele des Pflichtigen in Gefahr brachte. Das Spiel mit Scot kehrt wieder (ib. V. 4, 114 f.), aber nach der Art II B.

In H 4 A II, 417, 420 findet sich auch ein Spiel dieser Art mit dem bekannten Doppelsinne von *crown* (zwischen Falstaff und Pr. Henry). Vgl. hierzu Meas. I, 2, 52; Mids. I. 2, 99; All's II, 2. 23; R 2, III, 3, 96; H 4 A, II, 3, 96; H 5. IV, 1, 243, 245; H 6 B IV. 2, 166; Lr. I, 4, 171; R 3. III. 2, 43 f. (bei Schmidt nicht verzeichnet); Per. IV. 2, 121 etc.

In Tim. IV, 3, 282 ff. kehrt *to mend* viermal wieder: 1. verbessern, 2. verbessern [in anderer Verbindung], 3. verbessern [wieder in anderer Verbindung], 4. gut geflickt im Gegensatze zu „schlecht geflickt“. Vgl. das Spiel mit *to mend* im unten besprochenen Gruppenspiel in Caes. I. 1.

Endlich sei noch das Wortspiel in Hml. I. 3, 99 ff. erwähnt. An Ophelias Geständnis: „He hath, my lord, of late made many tenders | Of his *affection* to me“ knüpft Polonius eine Reihe von Wortspielen an. Zunächst wiederholt er das Wort *affection* und macht es zur Brücke, die ihn zu den Wortspielen hinüberleitet. Er gebraucht tenders zuerst im selben Sinne wie Ophelia, d. h. als „Huldigung“. Dann aber fährt er fort: „Tender yourself (halte Dich wert!) . . . . .; | Or, not to crack the wind of the poor

phrase. | Running it thus[67]), you 'll tender me a fool." Das zweite Verbum *tender* ist sehr schwer zu erklären. Schmidt fasst es als „show me" (a fool), d. i.: *to be a fool*. Dies ist wohl das Richtige. Ein Spiel mit *tender* findet sich auch in R 2, II, 3. 41 und Cymb. III, 4, 11 f.

etc. etc.

3. Unterart. Die Person A gebraucht ein Wort doppelsinnig, B geht aber auf das Spiel nicht ein. Hier ist A der Witzler; der Witz verfängt jedoch nicht. Diese Art ist wenig vertreten.

Die Gattung zeigt drei Nüancen:

a) Die Person B versteht das Wort überhaupt nicht (ein sehr seltenes Spiel).

b) Die zweite Person fasst die für sie nicht passende Bedeutung des Wortes auf (vorbereitetes Missverstehen).

c) Die Person B versteht wohl den Doppelsinn, weist aber das Spiel zurück und nimmt nur die ihr passende Bedeutung des Wortes auf. Dies festzustellen, ist nicht immer leicht.

Beispiele für II A 3 a.[68]) Lr. I, 4, 171 ff. *Fool:* „Give me an egg, nuncle, and I'll give thee two crowns." *Lear:* „What two *crowns* shall they be?" *Fool:* „Why, ... the two crowns of the egg. When thou clovest thy *crown* (= Schädel)" etc..... Der Narr setzt *crown* doppelsinnig ein (Eischale und Krone). Der König versteht ihn nicht. Der Narr erklärt sich, bringt eine neue Bedeutung hinzu (Schädel) und wiederholt den Doppelsinn. Da das Spiel nach II A 2 c fortgeführt wird, reiht es sich den zusammengesetzten ein.

In Oth. III, 4, 2 ff. beginnt Desdemona ein Spiel mit *to lie* = liegen (das der Narr als „lügen" fasst; ein Spiel der Art II A 2 a). Da aber Desdemona nun ihn nicht versteht, beginnt er damit selbst ein Spiel der in Rede stehenden Art Dies Spiel setzt der Clown selbst wieder nach II A 2 c fort, wie es denn überhaupt ein Merkmal der Clowns

[67]) Eine der Stellen, wo Shakspere, der Theoretiker des Wortspiels, aus dem Munde einer seiner dramatischen Personen spricht.

[68]) Diese Spiele sind fast immer Theile eines Gruppenspiels.

ist, dass sie sich im Spassen und Witzeln nicht genugthun können.

Interessant ist auch das hierhergehörige Wortspiel mit *Costard* (= Schädel, zugleich Name des Clowns) in LLL. III, 1, 71, 107, 111 f. etc.

etc. etc.

Beispiele für II A 3 b. Ein drastischer Fall liegt vor in einem Theile des Gruppenspiels mit dem Doppelsinne *„cobbler“* in Caes. I, 1, wovon ein Theil schon oben behandelt wurde. Des kunstvollen Aufbaues wegen wurde aber diesem Spiele ein eigener Abschnitt gewidmet (s. unten das „Cyklonenspiel“).

Auch die Fortführung des unter II A 2 a angeführten Spiels mit *common* in Hml. I, 2, 72, 74 gehört hierher. Das Spiel nach II A 3 b setzt damit ein, dass die Königin *common* nicht, wie Hamlet will, als *base* versteht, sondern im zuerst gebrauchten Sinne = „gewöhnlich“, „allgemein“: „If it be so“ etc.

etc. etc.

Beispiele für II A 3 c. As. I, 1, 58 f. Oliver spielt mit dem Worte *villain* = Schurke und Mensch von niederer Herkunft. Orlando fasst das Wort nur in der letzten Bedeutung.[69])

Ein echtes Spiel dieser Art findet sich in Shr. II, 1, 230 f.: *Katherine* gebraucht mit Beziehung auf Petruchio das doppelsinnige *crab* (= Holzapfel und Murrkopf): *Petr.* „. . . you must not look so sour.“ *Kath.*: „It is my fashion, when I see a crab.“ *Petruchio* weist diesen Doppelsinn energisch zurück, indem er auf das Spiel gar nicht eingeht: „Why, here's no crab . . .“ Freilich beruhigt sich Katherine damit noch nicht.

Hierher gehört auch das Spiel mit *unready* = undressed und unprepared in H6 A, II, 1, 39 f.

etc. etc.

4. Unterart. Sowohl *A* als *B* sind Witzler. *A* gebraucht das Wort doppelsinnig; *B* geht darauf ein und wendet es entweder auch doppelsinnig an, oder er gebraucht

[69]) Ueber diesen Doppelsinn vgl. man auch Rushton, Herrigs Archiv, *XXVII, p. 451.*

die eine **Bedeutung**, doch so, dass man sein Wohlgefallen und seine **Mitwirkung** am Spiele erkennt. *B* kann auch noch eine neue Bedeutung hinzutragen. Diese nicht sehr zahlreichen Spiele grenzen schon nahe an die zusammengesetzten Wortspiele und treten meist als Theile von Gruppenspielen auf.

Beispiele. All's II, 1, 29ff.: [*Parolles:* „An thy mind stand to't, boy, steal away bravely"]. — *Bertram:* „I shall stay here ...., | Till honour be bought up and no sword worn | But one to dance with! By heaven, I'll steal away." — *First Lord:* „There's honour in the theft." Ein Gruppenspiel, dessen zweiter Theil hierher zu zählen ist. Bertram gebraucht *steal away* doppelsinnig = sich wegstehlen und stehlen. Das Substantiv *theft* des 1. Lord ist ebenfalls doppelsinnig und spielt auf beide Bedeutungen des Verbums an. Vgl. das ähnliche Spiel (nach Art I, 4) in Mcb. II, 3, 151 s. oben.

Ein Beispiel dieser Art, das zugleich eine Verbindung mit einem syntaktischen Spiele zeigt, liegt vor in H 4 A, I, 2, 80f., Z. 77f. sagt Falstaff mit Beziehung auf das Versprechen, dass er *hangman* werden soll: „.... it jumps with my humours as well as waiting in the court, I can tell you." An das „*waiting*" anknüpfend, antwortet Prince Henry: „For obtaining of *suits?*" Dies ist ein Spiel nach II A 7 (s. unten); es geht sowohl auf „it jumps ... etc." als auch auf „*waiting* in the court", und spielt mit den Bedeutungen *suits* = Bittgesuch und Kleider (der Henker erhielt nämlich die Kleider des Deliquenten).

Hieran schließt nun Falstaff ein Spiel nach der in Rede stehenden Art, indem er *suits* in der letztgenannten Bedeutung fasst und fortfährt: „Yea, for obtaining of *suits*, where of the hangman hath no lean wardrobe." Das Wort *wardrobe* macht das Spiel klar. Auch „*obtain*" ist hier doppelsinnig: erlangen, erhalten überhaupt, und 2. erlangen durch die Güte anderer.

In dem Gruppenspiele in H 4 B, II, 4, 120f. wird mit dem Worte *discharge* ein Spiel der vorliegenden Gattung durchgeführt.

In R 3, II, 4, 20 f. antwortet die Herzogin von York mit Anspielung auf das vom Duke of York citierte Sprich-

wort („small herbs have *grace*“ [70]): . . . . . „the saying did not hold | In him that did object the same to thee: | He was the wretched'st thing when he was young, | So long a-growing and so leisurely, | That, if this rule were true, he should be *gracious*.“ Hieran schließt sich nun nach Delius' Lesart ein Spiel der vorliegenden Gattung: *Archbishop of York:* „And so, no doubt, he is, my gracious Madam.“ Das Spiel des Duke of York (ib. 24): „I could have given my uncle's grace a flout“ schließt sich an das erste Wortspiel an und gehört nicht zu dieser Abart.

etc. etc.

5. Unterart. Das Spiel entsteht durch die dialogische Verwendung zweier Wörter, die nebeneinander stehen, aber mit ihren vier oder mehr Bedeutungen parallel oder kreuzweise spielen. Ein Wort erhält seinen Doppelsinn durch die Verbindung mit einem Doppelsinne verwandter Art, der je eine seiner Bedeutungen bindet. Dieses Hilfswort kann synonym oder antithetisch sein; das erste Wort ist thatsächlich oder nur dem Sinne nach wiederholt. [71]) Diese Unterart ist mit den zwei nächsten Arten nahe verwandt, und ihre Spiele gehören eigentlich schon zu den zusammengesetzten Wortspielen (z. B. Zusammensetzungen aus Spielen der Art II *A* 2*a* und 9). Die Art ist häufiger vertreten.

Beispiele. Gent. I, 2, 2f.; *Julia:* „Wouldst thou then counsel me to fall in love?“ — *Lucetta:* „Ay, madam, so you stumble not unheedfully.“ „To fall in love“ = „sich verlieben“ erhält den Nebensinn „in (durch) Liebe zu Fall kommen“ durch die Verbindung mit dem Doppelsinn *stumble* = irren und straucheln.

Gent. I, 2, 76f.; [*Julia:* „And is that paper nothing?“ — *Lucetta:* „Nothing *concerning* me“]. — *Jul.:* „Then let it lie (liegen) for those that it concerns“ (interessiert). — *Luc.:* „Madam, it will not lie (lügen) where it concerns (von Wichtigkeit ist), | Unless it have a false interpreter.“

---

[70]) Vgl. Wahl, das parömiologische Sprachgut bei Shaksp., Shakespeare-Jahrbuch XXII, pp. 53f.

[71]) Formel: *l b s* — — — — — — *L B S*
| |
l b s' — — — — *S B S'*

Err. II, 1, 49ff.; *Dromio of Eph.:* [„Ay, ay, he told his mind upon mine ear: | Beshrew his hand, I scarce could understand it"]. — *Luciana:* „Spake he so doubtfully, thou couldst not feel his meaning?" — *Dromio:* „Nay he struck so *plainly*, ...: and withal so doubtfully that I could scarce understand them." Ein zusammengesetztes Spiel dieser Art. Dromio gebraucht *understand* zuerst im Sinne von „aushalten, ertragen". Luciana erfasst den Doppelsinn „verstehen" und macht dies deutlich durch das doppelsinnige *doubtfully,* das sie natürlich nur mit der Bedeutung „zweideutig" (von der Rede) gebraucht. Dromio knüpft daran wieder den verwandten Doppelsinn „plainly", wiederholt doubtfully in der zweiten Bedeutung gefährlich, furchtbar (von den Schlägen) und schließt das Spiel durch die Ansetzung des Wortes *understand* (im ersten Sinne) ab.

Merch. III, 1, 37 ff.; Shylock: „My own flesh *and blood to rebel!*" (Er meint die Auflehnung seiner Tochter gegen ihn). Salanio fasst die Worte *flesh* und *rebel* in derbsinnlicher Weise auf, indem er sie auf Shylock selbst bezieht: „Out upon it, old carrion! rebels it at these years?" Shylock klärt ihn (ganz unnöthigerweise) auf: „I say, my daughter is my flesh and blood." Dass Shylock auf den Scherz Salanios eine Erläuterung seiner Worte gibt, statt den schlechten Witz unbeachtet zu lassen, zeigt, wie er in seine eigenen Gedanken vertieft und gegen alles Übrige stumpf ist. Mit dem Worte flesh wird noch in H 4 B II, 4, 372, 379, V, 3, 20 etc. gespielt.

R 2, V, 5, 67 f. *Groom:* „Hail, royal prince!" — *K. Richard:* „Thanks, *noble* peer; | The cheapest of us is ten groats too dear." Hier liegt wieder ein Spiel mit Münzennamen vor; s. darüber auch oben. A royal = 10 sh., a noble = 10 groats. Vgl. das dialogische Spiel mit diesen Wörtern in H 4 A II, 4: .. „There is a nobleman of the court at door." — „Give him as much as to make him a *royal man.*"

etc. etc.

Als Beispiel der Fälle, wo wir eine Verschmelzung der Arten II A 2*a* u. 9 zu erkennen haben, diene: Gent. I, 1, 36 f.; *Proteus:* „So, by *your* circumstance you call me

fool." — *Valentine:* „So, by *your* circumstance, I fear you'll prove." In Proteus' Rede bezieht sich *your* auf Valentine, *circumstance* bedeutet „Darstellung"; in Valentines Antwort bezieht sich *your* auf Proteus, *circumstance* bedeutet „Lage, Umstand". Das Spiel mit *your*, das durch die Adresse, an die es gerichtet ist, doppelsinnig wird, ist ein Spiel nach der Art II A 9; der Doppelsinn von *circumstance* wäre für sich allein ein Spiel nach II A 2*a*; beide Wörter zusammen erregen aber und stützen gegenseitig ihren Doppelsinn nach der vorliegenden Abart. Ein ähnliches Spiel begegnet uns auch in Rom. IV, 5, 121 f. mit *note* (= verstehen und in Noten setzen) in Verbindung mit dem doppelsinnigen *you*.

etc. etc.

6. Unterart. Ein doppelsinniges Wort wird einmal und in nur einer Bedeutung gebraucht. Der Hörer erfasst den Doppelsinn und antwortet mit einem Synonym oder einer Antithese zur nicht gebrauchten Bedeutung.[72])

Beispiele. Gent. II, 1, 11 f.; *Valentine:* „Well. you'll still be too forward" (= malapert). Speed fasst *forward* = *ready*, setzt es jedoch nicht in seine Antwort ein, sondern spielt mit „*slow*" darauf an: „And yet I was last chidden for being too slow."

Gent. V, 2, 9 ff.; *Proteus:* „She says it is a fair one" (scil. the face). — Thurio: „Nay then, the wanton lies; my face is *black*." *Proteus* gebraucht *fair* = schön. Thurio fasst es, wie das antithetische *black* zeigt, als „hellfärbig". An dieses Spiel schließt sich eines mit *fair* nach der Abart II A 7, indem Proteus antwortet: „But pearls are fair, and the old saying is, | *Black* men are pearls in beauteous ladies' eyes."

In Meas. I, 2, 54 ff. haben wir eine Übergangsform zwischen einem Spiele der Abart II A 2*c* u. 2 A 6 zu erkennen. *First Gentleman:* „I am sound" (gesund, mit Beziehung auf das vorhergehende: „A French crown more", ein oft besprochenes Spiel!). *Lucio:* „Nay, not as one

---

[72]) Formel: $l\ b \begin{cases} s \\ s' \end{cases}$ $s'\ B\ L$ oder $l\ b \begin{cases} s \\ s' \end{cases} — S\ l'\ b'$.

would say, *healthy;* but so sound as things that are *hollow:* thy bones are hollow; impiety has made a feast of thee." *Sound* wird hier auch in musikalischem Sinne gebraucht; die Spielwörter zu *sound* sind *healthy* und *hollow*. Letzteres Wort führt wieder zum Anfang des Spiels zurück: „Thy bones are hollow" = eine Anspielung auf das vorhergehende „a French crown".

Ein echtes Spiel nach II A 6 liegt vor in Cor. I, 1. 14 ff.; *Second Citizen:* „One word, good citizens." *First Cit.:* „We are accounted poor citizens, the patricians good." Der zweite Bürger gebraucht *good* = gut. Der erste fasst es aber als „zahlungsunfähig" und spielt auf diese Bedeutung durch die Antithese *poor* an, wodurch dann sein *good* in Verbindung mit *patricians* den Sinn „zahlungsfähig" erhält. Wie Leo angesichts der Antithese *poor* auch das *good* in der Rede des 1. Bürgers als gut im gewöhnlichen Sinne fassen konnte, verstehe ich nicht. Wright (Clar. Press Edit. p. 115) fasst es natürlich als „wealthy". Vgl. das Spiel mit demselben Worte in Merch. I, 3, 12—17.

Hml. III, 2, 321 f.; *Guildenstern:* „Good my lord, ... start not so wildly from my affair." Hml.: „I am *tame,* sir: pronounce." Hamlet fasst *wildly* = „not tame" und gebraucht daher die Antithese „tame".

Oth. III, 4, 14; *Desdemona:* „Can you inquire him out, and be edified by report?" Der Clown fasst dies Wort absichtlich in kirchlichem Sinne und antwortet daher: „I will catechize the world for him."

In Oth. IV, 1, 33—36 findet sich in einem Gruppenspiel ein Wortspiel mit *to lie*, das wohl Merkmale der Abart II A 2*c* hat, aber doch besser hier einzureihen ist.

etc. etc.

Nahe verwandt mit dieser Art ist die **7. Unterart.** B antwortet mit einem Doppelsinn auf ein nicht doppelsinniges Wort des A, das entweder synonym oder antithetisch zu einer Bedeutung des doppelsinnigen Wortes ist. Es ist dies die Umkehrung der vorigen Abart.

Beispiele. Meas. V, 1, 279 ff.; *Escalus:* „I will go *darkly* to work with her." *Lucio:* „That's the way: for women are light at midnight." Der übliche Doppelsinn von „light" wird hier durch das vorausgehende *darkly* her-

vorgerufen und durch das beigesetzte „midnight“ gefördert.[73])

H 5, IV, 1, 209 f.; *K. Henry:* „If I live to see it, I will never *trust* his word after.“ – *Williams:* „You pay him then.“ Der Doppelsinn von to pay = „bezahlen“ und „durchprügeln, quittwerden“ bezieht sich auf das vorausgehende Wort „*trust*“.

Auch ganze Phrasen können auf diese Art doppelsinnig werden: Hml. III, 2, 258 f., 261; *Ophelia:* „You are *keen* . . .“ (= sarkastisch, scharf). Hamlet fasst das Wort im concreten Sinne (= scharf) und antwortet obscön-doppelsinnig: „It would cost you a groaning to take off my edge.“ Wegen des Doppelsinns in der Exposition kann das Spiel auch zur Classe II A 5 gerechnet werden. Das gleich darauffolgende: „Still better, and worse“ *(Ophelia)* und Hamlets Antwort: „*So you must take your husband*“ (Anspielung auf die Trauungsceremonie) kann auch hierhergezogen werden.

etc. etc.

8. Unterart. Das Spiel ist auf mehr als zwei Personen vertheilt: *A* gebraucht das Wort, *B* wiederholt es im selben oder mit neuem Sinne, und *C*, beziehungsweise *D* beendet das Spiel durch Hinzufügung einer neuen Bedeutung. Die letzte Person kann auch aufklärend wirken.

Beispiele. Gent. IV, 2, 125 f., 128, 131 f.; *Proteus:* [„For since the substance of your perfect self | Is else devoted,| I am but a shadow; | And to your shadow will I make true love.“ *Julia:* If 't were a *substance,* you would, sure, deceive it, | And make it but a shadow, as I am.“ *Silvia:* „I am very loath to be your idol, sir; | But since your falsehood shall become you well | To worship shadows and adore false shapes, | Send to me in the morning and I'll send it . . .“ Man sieht, dieses Spiel ist eigentlich schon ein Gruppenspiel. Proteus spielt zuerst mit dem Doppelsinne, indem er das Wort zuerst als „Schatten von einem Manne“ und dann als „Portrait“ gebraucht. Julia wendet hierauf das Wort in der ersten Bedeutung

[73]) Über das häufige Spiel mit light s. oben. Die Häufigkeit dieses Wortes wurde schon von Johnson bemerkt (Bemerkung zu Merch. V, 1, 129). Vgl. Bernays, Entstehungsgeschichte etc., p. 187, Note 134.

(= schwaches Mädchen) auf sich an, wobei sie dem Worte die Antithese „substance" beigesellt. *Silvia* versteht unter dem Worte zuerst „wesenloses Ding" und wiederholt es dann durch *it* im Sinne von „Portrait". Ein Spiel anderer Art mit *shadow* findet sich ib. IV, 4, 202 ff.[74]) und auch sonst noch oft.

Ein interessantes, in Anekdotenform gegebenes Wortspiel dieser Gattung liegt vor in Ado II, 3, 138—144. *Leonato* erzählt von *Beatrice:* „... and there will she sit in her smock till she have writ a sheet of paper..." Claudio fängt diese Worte auf: „Now you talk of a sheet of paper, I remember a pretty jest your daughter told us of." *Leonato:* „O, when she had writ it and was reading it over, she found Benedick and Beatrice between the sheet?" — *Claudio:* „That." Das letzte sheet ist doppelsinnig = Briefbogen und Bettlaken. Dies Spiel wird wohl eigentlich nur von zwei Personen durchgeführt, gehört aber doch hierher, da die erste Person als Erzähler die Rolle der dritten Person übernimmt. Das Wortspiel erscheint hier aus dem Zusammenhange ganz losgelöst, als selbstständiges Werk der Sprachkunst im wahren Sinne, das für sich allein die Aufmerksamkeit der Zuhörer beansprucht; es wird denn auch als „jest" bezeichnet; vgl. hierüber unten den Abschnitt über die *„Jestbooks"*.

Ado, III, 2, 21—24; *Benedick:* „I have the toothache." *D. Pedro:* „Draw it" (mit Beziehung auf „toothache"). *Benedick* antwortet mit der Verwünschung: „Hang it!" Da nun *„to draw"* auch „zum Richtplatz schleifen" heißt und *„hang it"* den dazu passenden Nebensinn in sich trägt, schließt *Claudio* das Spiel ab, indem er die beiden doppelsinnigen Wörter in der für Benedick richtigen Reihenfolge verbindet: „You must hang it first, and draw it afterwards." Vgl. John, II, 2.

---

[74]) Diese Stelle ist interessant wegen einer Emendation, die Elze (Notes on the Elizabethan Dramatists, p. 145) vornehmen will. Er schlägt Z. 206 statt *statue* „shadow" vor, was ein Antithesenspiel mit „substance" im selben Verse ergeben würde. Ich bemerke, dass wir ein ähnliches Antithesenspiel im oben citierten Beispiele gesehen haben, und dass solche Spiele sich auch schon in Lyly's Euphues finden; vgl. hierzu Rushton, Shakespeare's Euphuism, London 1871, pp. 88 f.

In Merch. V, 1, 135—137 findet sich ein derartiges Spiel mit dem doppelsinnigen „*bound*“ = verpflichtet und durch den Schuldschein gebunden. In Tw. II, 3, 60, 65 gebraucht Sir Toby „catch“ im Sinne von *Canon*, ebenso auch Sir Andrew („I am a dog at a *catch*“). Der Clown legt dem Worte aber den Verbalbegriff „fangen“ unter: „By'r lady, sir, and some dogs will catch well.“ Das Spiel ist damit zu Ende, wenn auch Sir Andrew das Wort in der ersten Bedeutung nochmal wiederholt.[75])

Ähnliche Spiele finden sich in H 5, V 2, 107, 109, 111 (mit *like* und *to like*); H 6 B, III, 2, 201—204, 206 (mit *to dare*); Cor. II, 1, 154 ff. (mit *true*); Hml. V, 2, 265 f. (mit *foil* = Rapier und Folio, nur von zwei Personen durchgeführt); Cymb. II, 1, 47 f., 51 (mit *derogate* = Verbum und Substantiv).

etc. etc.

9. Unterart. Der Doppelsinn entsteht durch die Wiederholung eines Pronomens, das sich jedesmal auf eine andere Person bezieht.

Beispiele. Gent. II, 1, 131 ff.; *Valentine:* „They (scil. „the lines“) are for you“ (= Silvia); *Silvia:* „Ay, ay: you writ them, sir, at my request; | But I will none of them; they are for you“ (= Valentine) etc. Valentine versteht dieses schelmische Spiel der Sylvia nicht. Sie hat von ihm einen Brief für einen Bewerber verlangt und sagt ihm nun durch den Doppelsinn des Wortspiels: „Du hast Dir den Brief selbst geschrieben.“ Dies wird aus den darauffolgenden Worten noch deutlicher, namentlich aus Speeds Worten (vv. 141 ff.): „O jest unseen, ... | That my master, being scribe, to himself should write the letter?“ Vgl. hierzu *Speed* (Z. 155): „. . . she wooes you by a figure.“

H 6 A, V, 3, 123 f.; *Margaret:* „*I* am unworthy to be Henry's wife.“ *Suffolk:* „No. . . . *I* unworthy am“ . . .

Hml. II, 2, 408 f.; *Polonius:* „My lord, I have news to tell you.“ *Hamlet:* „My lord, **I** have news to tell you . . .“

Hml. III, 2, 102 f.; *King:* „. . . these words are not mine“ (ich habe nichts damit zu schaffen, sie treffen mich

[75]) Vgl. Bernays, a. a. O. p. 179.

nicht). *Hamlet:* „No, nor mine now“ (sie sind auch nicht mehr meine Worte, da ich sie schon ausgesprochen habe).

etc. etc.[76])

10. Unterart. Diese Spiele sind nur insoferne dialogisch, als sich der Doppelsinn auf ein sinnverwandtes, sonst aber ganz verschiedenes Wort des Vorredners stützt. Diese Spiele sind meist nicht sehr ausgeprägt.

Ein Beispiel genügt zur Veranschaulichung der Gattung: Lr. I, 1. 16 ff.; *Gloucester:* „ . . . Do you smell a *fault?*“ *Kent:* „I cannot wish *the fault undone,* the issue of it being so proper.“ Sowohl das doppelsinnige *issue* (= „end“, „turning out“ und „offspring“) als auch das mehrdeutige *proper* (= pretty, respectable, suitable) knüpfen an „fault“ an.

etc. etc.

11. Unterart. Dasselbe Wort erscheint, mit verschiedenen Wörtern verbunden, im Dialoge vertheilt. Der Doppelsinn geht aus eben dieser verschiedenen Verbindung hervor und bedarf meist keiner Erklärung.

Beispiele. Err. IV, 1, 95 ff.; *Antipholus of Ephesus:* „ . . . . What ship of Epidamnum stays for me?“ — *Dromio of Syr.:* „A ship you sent me to, to hire waftage.“ — *Antiph.:* „Thou drunken slave, I sent thee for a *rope* | And told thee to what purpose and what end.“ — *Drom. S.:* „You sent me for a *rope's end* . . .“ etc.

John, III, 1, 219 f.; *Austria:* „ . . . . hang no more in doubt.“ — *Bastard.:* „Hang nothing but a calf's — skin, most sweet lout.“

Wie hier, wird das Spiel dieser Gattung oft zur Verhöhnung verwendet.

etc. etc.

Mit diesen Unterarten sind die Verschiedenheiten des dialogischen Wortspiels natürlich keineswegs erschöpft. Das dialogische Spiel ist fast immer Bestandtheil eines Gruppenspiels. Bei der Aufstellung der Abarten war die Art und Weise der Einordnung dieser Spiele in die Spielgruppe ohne Belang. Bei der Beurtheilung des ästhetischen Wertes der einzelnen Spiele darf aber hier-

[76]) Vgl. auch die Beispiele der 5. Unterart.

von nicht abgesehen werden. Alle diese Wortspiele müssen daher auch noch als Gruppenspiele auf ihr Verhältnis zum künstlerischen Ganzen hin geprüft werden. Wir werden hierbei sehen, dass in Bezug auf die Verwendung fast kein Spiel dem andern gleicht, sondern dass in dieser Hinsicht nahezu jedes Spiel seinen eigenen Habitus trägt.

B. Doppelsinn eines von **einer** Person mehrmals gebrauchten Wortes.

Diese Spiele stehen entweder isoliert in die Rede eingestreut, oder sie haben eine dialogische Einleitung, welche aber lediglich die „Anregung" der einen Person zum Spiele deutlich macht. Die Anregung zum Spiele ist uns jedoch weniger interessant als der Denkprocess des Witzlers während des Spiels und die Mittel, deren er sich hierzu bedient. Diese Spiele beruhen im allgemeinen darauf, dass eine Person ein Wort mehrmals gebraucht. aber jedesmal einen andern Sinn damit verbindet. Viele dieser Spiele sind auch mit „figura etymologica" durchgeführt; es muss ihnen dann jedoch wirklich ein Doppelsinn zugrunde liegen, sonst fallen sie in die Classe der gewöhnlichen etymologischen Figur (s. dort).

Nach ihrem Zustandekommen beurtheilt, zerfallen sie in folgende Arten:

1. Das Wort ist mehrmals angesetzt, und zwar immer in anderer Bedeutung, doch jedesmal tritt nur eine Bedeutung hervor. Dabei ist zu beachten: *a)* ob diese Bedeutungen an anderen Wörtern keine Stütze finden[77]), *b)* ob eine solche Stütze in der Satzconstruction oder in synonymen, beziehungsweise antithetischen Wörtern vorliegt, und *c)* ob das Wort selbst wiederkehrt oder nur dem Sinne nach durch Pronomina etc. wiederholt wird.

2. Das Wort ist mehrmals gegeben, das erstemal unzweideutig, die andernmale jedoch doppelsinnig. Das umgekehrte Verhältnis ist seltener.

[77]) Diese Spiele sind nicht sehr deutlich. Ihr Sinn muss oft aus der Situation erschlossen werden. Auch sind sie oft mit den Spielen der dritten Unterart zu verwechseln.

3. Das Wort erscheint jedesmal doppelsinnig.

4. Zwei doppelsinnige Wörter spielen nach diesen Regeln in paralleler, gekreuzter oder umschließender Sinnesstellung. Die Bedeutungen beider Wörter regen sich gegenseitig an, so dass beim Anklingen der einen die andere mittönen muss. Die Spielwörter können sinnähnlich oder antithetisch sein; auch mehr als zwei Wörter können derart verwendet werden, doch ist dies selten.

Auch bei der 2., 3. und 4. Art finden wir die bei der ersten aufgeführten drei Nüancen. Bei allen diesen Unterabtheilungen können wir ferner bei der Species *b* die Mittel, durch welche der Doppelsinn klargestellt wird, wieder ebenso scheiden, wie bei den Spielen der I. Hauptgruppe. Da es uns hier aber in erster Linie auf die für die vorliegende Gruppe von Wortspielen allein wesentlichen Merkmale ankommt und zu subtile Scheidungen eher verwirrend als aufklärend wirken, sehen wir von diesen Unterscheidungsgründen ab.

Die allgemeine Formel dieser Spiele ist:

$$l\,b \begin{cases} (s') \\ s \end{cases} \qquad l\,b \begin{cases} (s) \\ s' \end{cases} \qquad l\,b \begin{cases} (s') \\ s'' \end{cases} \text{ - etc.}$$

Beispiele für die Unterart 1 a (Formel: $l\,b\,s - l\,b\,s' - l\,b\,s''$ etc.):

Tp. V, 1, 205; *Gonzalo:* „Was Milan (scil. der Herzog) thrust from Milan (= Mailand), that his issue | Should become kings of Naples?“

Meas. II, 2, 142; *Angelo:* „She speaks, and't is | Such sense (= Sinn), that my sense (= „sensual desire“, nach Malone) breeds with it.“ — Meas. V, 1, 186 f.; *Mariana:* „... I am no maid: | I have known (fleischlich erkannt) my husband; yet my husband | Knows (weiß) not that ever he knew me“ (fleischlich erkannte). Dasselbe Spiel kehrt wieder ib. vv. 203 f.: ib. 213 f. erscheint das Spiel in dialogischer Form.

Merch. I, 2, 7 f.; *Nerissa:* „It is no mean (gering) happiness, therefore, to be seated in the *mean* (mittlere Lebensstellung)“. Die Folio verwischt dieses Spiel (wie

so manches), indem sie statt des ersten *mean* „smallliest.[78])

In Merch. II, 2, 119 steht Jew zuerst als Schimpfname, das zweitemal ist es buchstäblich zu nehmen.

All's IV, 1, 20 f.: *to know* wird dreimal angesetzt, das letztemal ist es (nach Malone und Hamner) als factitives Verbum (to make know) zu fassen.

In Wint. II, 3, 49 wird mit *commit* (verhaften und handeln) gespielt; in H 4 B, I, 1, 144 mit *grief* (= körperliche Beschwerde und seelischer Kummer), in Mids. II, 1, 191 f. mit *wood,* das dreimal angesetzt ist (1. Wald, 2. toll, 3. Wald); Gent. I, 2, 119 (*letter* = Buchstabe und Brief).

In Mids. II, 2, 52, 55, 57 spielt zuerst Lysander mit to lie = liegen und lügen: „For lying so, Hermia, I do not lie." Hierauf spielt auch Hermia mit denselben Bedeutungen. Das Spiel hat anscheinend dialogische Form, zerfällt aber dennoch in zwei isolierte Spiele.

H 6 C, IV, 8, 48, ein Spiel mit *grace* = 1. Tugend, Gnade, und 2. Freundlichkeit.

Troil. I, 3, 80: *hollow* (einmal concret, dann abstract gefasst). In Cor. II, 3, 4 f. wird *power* zweimal im Sinne von Vermögen und dann in der Bedeutung von „Berechtigung" gefasst.

R. 2, II, 1, 74ff.; *Gaunt:* „Old Gaunt indeed, and *gaunt* in being old . . . . . | And who abstains from meat that is not gaunt?" Hier ist auch noch die Figur der Antimetabole mit dem Spiel verbunden.

Rom. I, 4, 10; *Benvolio:* We'll *measure* (= zumessen) them a *measure* (= Tanz), and be gone". Ib. II, 4, 12 wird mit *dare* = „wagen" und „herausfordern" gespielt; vgl. H 6 B III, 2.

In Mcb. III, 2, 20 („Whom we, to gain our *peace,* have sent to *peace,*") ist *peace* das zweitemal euphemistisch verwendet. Die Folio verwischt auch dieses Spiel durch die Lesart „our place". Hier kann aber ein Lesefehler vorliegen; das *e* war vielleicht im benützten Ms. zu hoch gezogen.

---

[78]) Das Spiel mit *means* (Geld- = und Hilfsmittel) in All's V, 1, 35 kann auch zur Gattung II B 3 gerechnet werden. Vgl. auch Rom. III, 3, 44.

Lucr. 1205 f. *Oversee* spielt in den Bedeutungen „*superintend*“ und „*confound*“.

Compl. 109 f.: *conceit* = „mental faculty“ und „idea“.

etc. etc.

Beispiele für die Abart 1 b. Err. I, 2, 63 f.; *Dromio E.:* „. . . come to you *in poste* (in Eile); | If I return, I shall be post (= Bote) indeed.“ Ist das zweite *post* aber als „a piece of timber“ (mit der eingekerbten Schuldrechnung) zu verstehen, so gehört das Spiel in die Gruppe II B, 2. Über dieses Spiel wird noch in dem Capitel über die Geschichte der Shakspere'schen Wortspiele zu handeln sein.

Troil. I, 2, 279 f.: „Ay, a minced man: and then to be baked with no date in the pie, for then the man's *date*'s out.“ Die erste Bedeutung von *date* (= Dattel) wird durch die Verbindung mit *pie* klar, die zweite (= Lebensalter) durch die Verbindung mit *man*. Vgl. auch All's I, 1, 172.

R. 2, II, 3, 41: „I tender you my service, | Such as it is, being tender (= zart)“. Das erste *tender* = „anbieten“ wird klar durch die Verbindung mit „service“. Oft wird der Doppelsinn durch die geänderte Function des Wortes klar, so in Oth. II, 1, 312: „If this poor trash of Venice (= worthless person) whom I trash (= check by a rope) . . .“ [79])

etc. etc.

Beispiele für die Abart 1 c. Err. II, 2, 24: „Now your jest is *earnest* (= Ernst): | Upon what bargain do you give it (= Handgeld) me?“ Das Spiel mit „earnest“ kehrt oft wieder.

H 4 B I, 2, 32; Falstaff gebraucht *grace* zuerst als Titel; dann sagt er: „he is out of mine“, und hier vertritt *mine* „grace“ in der Bedeutung „Gnade“.

etc. etc.

Beispiele für die Abart 2a.[80]) Merch. V, 1, 244 f.; *Portia:* „In both my eyes he doubly sees himself; In each eye, one: swear by your double self, . . .“ Double

[79]) Das Wortspiel wurde erst von Steevens hergestellt, der für „whom I trace“ „*trash*“ las.

[80]) Formel: $l\,b\,s - l\,b \left\{ {s \atop s} \right.$, oder $l\,b \left\{ {s \atop s'} \right. - l\,bs$.

self = Euer doppeltes Selbst: 1. mit Bezug auf das erste *doubly* und 2. doppelzüngig, falsch.

Shr. V, 2, 114: „*Another* dowry to another daughter" (der 2. Tochter und der anders gewordenen Tochter).

All's I, 2, 64: „I after him (= posterior to him) do after him (= posterior to him und „ebenso wie er") wish too . . ."

Wiv. IV, 5, 62f.; *Falstaff:* „And I paid nothing for it neither (= bezahlte), but was paid (= gezahlt und geprügelt) for my learning."

In R. 2, IV, 4, 117ff. wird *noble* wiederholt in verschiedener Bedeutung angewendet; dann erscheint es in der Verbindung „noble Richard" doppelsinnig.

Rom. II, 1, 14f.; *Capulet:* „The earth (= Erde) hath swallow'd all my hopes but she, | She is the hopeful lady of my earth" (= Erde und irdischer Theil). Zugleich liegt hier ein hübsches Inversionsspiel (s. unten die Antimetabole) mit hopes und hopeful vor.

etc. etc.

Beispiele für die Abart 2b. Wint. I, 2, 123ff.; *Leontes:* „Come, captain, | We must be neat; not neat, but *cleanly,* captain: | And yet the steer, the heifer, and the calf, | Are all call'd neat." Das erste *neat* steht für *pretty, nice, delicate;* das zweite (wie der Zusatz „but cleanly" ausdrückt) für „horned cattle." Das dritte *neat* (in Verbindung mit *steer* etc.) steht doppelsinnig mit beiden Bedeutungen. Vgl. ein anderes Spiel mit *neat* in Lr. II, 2, 45. Rushton[81]) vermuthet ein Spiel mit dem Substantiv *neat* = uncleanliness und wird hierzu wohl durch die Antithese *cleanly* verleitet. Die Beziehung auf „steer, heifer . . ." etc. führt jedoch auf die von mir gegebene Deutung. Rushton denkt, wie es scheint, gar nicht an die Bedeutung *neat* = cattle, denn er schwankt nur zwischen *neat* = slave und uncleanliness.

All's V, 2, 5; *Parolles:* . . . „(I) smell somewhat strong of her strong displeasure." Hier ebenso wie in Cor. I, 1, 62 (wo dem „strong breath" „strong arms" entgegengesetzt wird) liegt eine der selteneren Umkehrungen

[81]) Shakspere's Tenures, Herrigs Archiv, Bd. XXXI, pp. 178f.

der vorliegenden Spielgattung vor: das Wort ist das erstemal doppelsinnig und das zweitemal nur in einer Bedeutung angesetzt. *Strong* hat hier den Doppelsinn stark und ranzig (stark) riechend.[82])

R 2, V, 5, 42--50. Richard wiederholt *time* (in Verbindung mit *music* = Zeit und Zeitmaß) mehrmals, theils in einer Bedeutung, theils doppelsinnig. Wie das oben besprochene Spiel mit *care* ist auch dieses ein malendes Wortspiel; es spiegelt den Schmerz und die Bitterkeit des entthronten Königs.

In Caes. I, 2, 282 sagt Casca zuerst: „Ay, he spoke Greek" (= Griechisch); dann (287) wiederholt er: „it was Greek (= unverständlich) to me" (vgl. unser sprichwörtliches: Das ist mir spanisch!).

etc. etc.

Beispiele für die Abart 2c. Tim. II, 2, 117: Der Narr beschreibt einen „whoremaster": „'Tis a spirit: .... sometime like a philosopher, with two stones moe than's artificial one ...". Hier liegt das schon erwähnte obscöne Spiel zwischen *stone* = „testicle" und *stone* = „Stein des Weisen" vor.

H 4 B. II, 1, 34f.: „A hundred mark (Münze) is a long one (= mark, Rechnung) for a poor lone woman to bear." Theobald und die meisten Herausgeber lesen: *long loan* und gewinnen damit ein anderes Spiel zwischen *loan* und *lone* woman. Die von mir citierte Lesart und das daraus folgende Spiel sind aber meines Erachtens der Theobald'schen Lesart vorzuziehen.

etc. etc.

Beispiele für die 3. Unterart.[83]) H 4 A, II, 4, 165ff.: „You care not who sees your back: call you that backing of your friend? (= Rückendeckung und Zuwendung des Rückens). A plague upon such backing!"

[82]) Vgl. Wright (Coriolan, Clar. Pr. Edit., p. 118). Auch in deutschen Mundarten hat stark die Bedeutung *ranzig;* obersteierisch: „Dɔ Budɔ is schɔ̃ stårk" = Die Butter ist schon ranzig.

[83]) Formel: $l\ b\ s - \left.\begin{matrix} s \\ s' \end{matrix}\right\} l\ b$. Die Beispiele sind hier weniger zahlreich; ich führe daher bei dieser und der folgenden Abart die Scheidung in die drei Unterabtheilungen nicht durch.

(mit demselben Doppelsinn). Das Spiel wird durch die Einleitung „You care not . . . .“ deutlich, gehört also der Unterart *b* an. Ein ebensolches Spiel liegt vor in Rom. I, 1, 236—242, wo *fair* doppelsinnig (= hübsch und blond) zweimal angesetzt ist. Der Doppelsinn wird durch das einmal gebrauchte antithetische *black* sichergestellt.

etc. etc.

Beispiele für die 4. Unterart.[84]) Hml. III, 2. 19 f.: „. . . suit the *action* (= gesticulation) to the word (= Wort), the word (= manner of speaking) to the *action*“ (= darzustellendes Ereignis). Mit dem Wortspiel ist hier auch die Figur der Antimetabole (Wortumstellung) verbunden. Cymb. V, 4, 67 f.: „The brain the *heavier* for being too light, the purse too light, being drawn of *heaviness.*“ Hier sind Doppelsinn (*light* = leicht und munter, *heavy* = schwer und schwermüthig), etymologische Figur und Antimetabole vereinigt.

Interessant ist der Aufbau des folgenden Spiels: Lucr. 1363: So *woe* has wearied *woe*, *moan* tired *moan*.

= lamentation = sorrow

Die Äußerung des Wehes ist hier diesem selbst entgegengestellt. Die äußere Form des Spiels widerspricht der Sinnesanordnung: mit den *verschiedenen Wörtern* (je einem *woe* und einem *moan*) wird dasselbe gesagt; die äußere Form verbindet indes die lautgleichen, aber sinnverschiedenen Wörter (*woe* und *woe*, *moan* und *moan*).

etc. etc.

III. Doppelsinn infolge der Wortstellung, Satzconstruction etc. Doppelsinnige Phrasen.[85])

Diese Gruppe umfasst die zahlreichen Fälle, bei denen der Doppelsinn sich, strenge genommen, nicht nur auf ein Wort erstreckt, sondern die ganze Phrase ergreift.

---

[84]) Formel: $l\,b \left\{ \begin{matrix} s & \cdots & S \\ s' & \text{———} & S' \end{matrix} \right\} B\,L.$

[85]) Gerber nimmt auf die doppelsinnige Phrase nur ab und zu Rücksicht (so bei der Abhandlung des Sinn- oder Sachwitzes, a. a. O. II, p. 439, pp. 495 ff.).

Der Doppelsinn der Phrase entsteht auf dieselbe Weise wie der Doppelsinn des einzelnen Wortes. Wie dieser kann er durch sinnverwandte Wörter verstärkt, hervorgehoben, oder überhaupt erst geschaffen werden. Die doppelsinnige Phrase kann einmal oder mehreremale (mit einer oder sämmtlichen Bedeutungen) angesetzt sein; sie kann auch dialogisch verwendet werden. Wir könnten daher bei den im folgenden aufgestellten Hauptarten auch alle die bei den früher besprochenen Gattungen behandelten Unterarten scheiden. Der größeren Übersichtlichkeit halber wird aber hier von einer so weitgehenden Unterscheidung abgesehen.

Die Zahl der doppelsinnigen Phrasen bei Shakspere ist ebenso groß als die Freiheit des Dichters in der Behandlung derselben und die Reichhaltigkeit der Mittel, die ihm zur Bildung dieser Sprachkunstwerke zugebote stehen.

Ich beschränke mich darauf, im folgenden nur die wichtigsten Arten namhaft zu machen.

1. Die Phrase ist an und für sich schon doppelsinnig, sei es nun, dass sie außer in der gewöhnlichen Bedeutung auch noch in figürlichem Sinne zu fassen ist, oder dass der Doppelsinn anderer Natur ist. Solche Phrasen können wie einfache doppelsinnige Wörter ins Spiel eintreten, einmal oder wiederholt, von einer Person oder dialogisch von mehreren Sprechern angewendet werden. Eine interessante Abart des Spiels mit wiederholter doppelsinniger Phrase ist jene, bei der zuerst die ganze Phrase aufgeführt, dann aber ein Wort daraus herausgegriffen und in anderm Sinne verwendet wird, wodurch oft ein sehr glückliches Sinnspiel entsteht.

Beispiele. Gent. II, 1, 175; *Speed:* „All this I speak in print (= to the letter), for in print (= gedruckt) I found it."

Gent. III, 1, 317; *Speed:* „She can spin." — *Launce:* „Then may I set the world on wheels, when she can spin . . . ." Das Glossarium der Globe-Edition vermerkt hier richtig ein beabsichtigtes Spiel. Al. Schmidt ist allerdings anderer Ansicht (s. sein Lexikon). Das Spiel ist nicht anzuzweifeln: *Launce* spielt mit der sprichwörtlichen Phrase *„to set the world on wheels* (= to cause to go smoothly) auf das Spinnrad seiner Braut und auf die durch die Heirat

zu erzielende Behaglichkeit an. In Ant. II, 7, 99 wird die Phrase *to go on wheels* ohne Doppelsinn verwendet. In Tp. V, 1, 172 ff. fasst Miranda die Phrase „*not for a world*“ in Ferdinands Rede buchstäblich auf, was ein ganz hübsches Spiel ergibt.

Solches „Buchstäblich-Verstehen“ einer sprichwörtlich gewordenen Phrase kommt bei dem ungeheueren Reichthume Shaksperes an parömiologischem Gute natürlich überaus häufig vor. Diese spielende Verwendung sprichwörtlicher Phrasen lässt sich als ein vielen Dichtern der Shakspere'schen Zeit gemeinsamer Zug nachweisen. Besonders interessant ist in dieser Hinsicht Lyly's Endymion (IV, 2[86]). Der Hang, mit Sprichwörtern zu spielen, ist, meines Erachtens, jedem Volke überhaupt ebenso eingewurzelt als der Hang, Sprichwörter zu gebrauchen. Shakspere hat auch hierin nur einem ihm innewohnenden, volksthümlichen Zuge nachgegeben. Dass der Hang, mit Sprichwörtern zu spielen, verbreitet und volksthümlich ist, beweist der Umstand, dass man in dramatischen und novellistischen Werken einzelne Figuren als Träger dieses Hanges charakterisierte.[87])

Solche Spiele mit sprichwörtlichen Phrasen finden sich z. B. in

Merch. II, 6, 41; *Jessica:* „What! must I hold a candle to my shame?“ (Sie muss nämlich wirklich die Fackel tragen). Hier ergibt die Verbindung der buchstäblichen Anwendung der Phrase mit der sprichwörtlichen ein sehr drastisches Spiel.

In As I, 2, 59 übt die Frage an den Narren „Wit? whither wander you?“ komische Wirkung, da eine Anspielung auf das Sprichwort: „Wit, whither wilt thou?“ vorliegt.

H 4 A, II, 1, 53 ff. bietet ein Beispiel der Art, bei welcher ein Wort einer sprichwörtlichen Phrase zum Spiele

---

[86]) Vgl. M. C. Wahl. Das parömiologische Sprachgut bei Shakspere. I. Theil: Jahrb. der deutschen Shaksp.-Gesellsch. XXII, pp. 45—130 und II. Theil, ib. XXIII, pp. 21—98. Uns interessiert namentlich der Nachweis, ob ein von Shakspere gebrauchtes Sprichwort seine Prägung oder altes Gut ist.

[87]) Ich erinnere an den Schulmeister in Auerbachs Roman „Neues Leben“.

herausgerissen wird: „At hand, quoth pick-purse.“ Dieses Spiel findet sich auch schon in Appius und Virginia.[88])

Die Wörter des Sprichwortes werden auch oft in ganze Sätze verflochten, doch so, dass das Sprichwort deutlich angespielt erscheint:

H 4 A, III, 3, 171: „.... nay, an I do, I pray God my girdle break.“ Die Phrase bedeutet: „I may be unblest“ mit Bezug auf das Sprichwort: „Ungirt, unblest.“ Der Prinz bringt die Phase aber natürlich sofort mit dem Leibesumfang Falstaffs in Zusammenhang. Zu dem Sprichwort, das sich wörtlich genau wiedergegeben in „The Witch of Edmonton“ findet, vgl. Wahl, a. a. O. II, p. 64, Note 5.

Ado, I, 1, 78 f.; *Messenger:* „I see, lady, the gentleman *is not in your books.*“ (Er ist bei Euch nicht gut angeschrieben). Beatrice fasst die Redensart wörtlich: „No; an he were, I would burn my study.“ Study bedeutet hier natürlich „Bücherzimmer, Arbeitszimmer“, wie in H 6 B. I, 3, 62, etc. Schmidt fasst es hier seltsamerweise als „Gegenstand des Studiums“ und bemerkt daher hierzu: „A peculiar expression.“ Delius, der das Wort zwar richtiger deutet (= Bücher, die sie studiert), missversteht das Spiel gleichfalls. Die Phrase selbst erscheint auch in Shr. II, 1, 225 und in Lyly's Euphues, vgl. Rushton, Shakespeare's Euphuism pp. 37 f.

Hierher gehört auch eine sehr schwer zu deutende Stelle in Hml. (1, 2, 66 f.); *King:* „How is it that the *clouds* still hang on you?“ Hamlet fasst dies wörtlich auf und antwortet mit einem Doppelsinn, bei dem auch wieder die figürliche und die wörtliche Deutung einer sprichwörtlichen Prase in Betracht kommt: „Not so, my lord; *I am too much i' the sun.*“ Dieses Wortspiel ist meist als *pun* (Klangspiel) zwischen *sun* = „Sonne“ und *son* = „Sohn“ gefasst worden. Hier lässt die syntaktische Einordnung des Wortes in den Satz ein derartiges Spiel als ganz unmöglich erscheinen.[89]) Hermann Grimm hat wohl *sun*

[88]) Vgl. Wahl, a. a. O. II. Theil, p. 64, Note 1.

[89]) Die Schlegel'sche Übersetzung dieser Stelle beweist noch nicht, dass er das Spiel ebenfalls so aufgefasst hat. Er musste das englische Wortspiel durch ein anderes wiedergeben. Seine Übersetzung mag aber manche Interpreten verführt haben.

in richtiger Deutung nur als Sonne gefasst, wollte aber gar herausfinden, dass der Dichter hier Aufschluss über den Wahnsinn Hamlets gibt: „Er hat zu viel Sonne!“[90]) Wieder andere haben *sun* als Sonne und Hofsonne gefasst. Auch diese Annahme ist überflüssig. Hamlets Phrase ist lediglich eine Anspielung auf das Sprichwort: *„To be brought out of God's blessing into the warm sun.“* Er will also nichts weiter sagen als: „I am out of God's blessing“ = Ich bin nur zu sehr im Elend. Mit diesem Sinnspiel ist natürlich noch das Spiel mit der wirklichen Bedeutung von *cloud* und *sun* verbunden.

Ein Sprichwort lässt sich leicht ins Komische ziehen, namentlich wenn man es wörtlich fasst. Shakspere war der Letzte, dem dies entgehen konnte.

Wie er einerseits oft Sprichwörter durch eine leichte Veränderung auf einen weit höheren Standpunkt brachte (vgl. Wahl, a. a. O.), so konnte ihm natürlich das Schwankende und Nichtige mancher Sentenz auch Anlass zur entgegengesetzten Thätigkeit bieten. Indem er mit einem launigen Spiele das Unzureichende und Unzuverlässliche eines Sprichwortes aufdeckt, zeigt er, dass man auf diese volksthümliche „ewige Wahrheit“ nicht allzusehr bauen dürfe, auf diese Wahrheit, die er mit seinem Spiele eben über den Haufen geworfen. Wie er über diese Sentenzen denkt, sagt er zu wiederholtenmalen selbst: Tw. III, 1, 12 ff.: „A sentence is but a cheveril glove to a good wit . . .“ etc.; Rom. III, 1: „How quickly the wrong side may be turned outward“; ib. III, 4: „Here's wit of cheveril“ (vgl. Wahl, a. a. O. I, p. 83).

Und dass diese Ansicht über das Sprichwort noch fortbesteht, beweist Trench[91]), indem er Lord Chesterfields Worte citiert: „No man of fashion ever uses a proverb“, die uns eben ein anderes Extrem vor Augen rücken. Man vergleiche übrigens auch noch, welchen Spott Coriolan bei Shakspere über das Volk wegen seiner Sprichwörter ausgießt (Cor. I, 1, 209).

Zuweilen erfolgt das Spiel in der Weise, dass eine Person aus den Wörtern der Phrase des Vorredners

[90]) Doch nicht gar den Sonnenstich?!

[91]) Proverbs and Their Lessons. pp. 2 f.

eine sprichwörtliche Wendung zusammensetzt, z B. H 4 A, I, 2, 98—100; *Falstaff:* „. . . . but I regarded him not; and yet he talked wisely, and in the street too.“ — *Prince:* „Thou didst well; for widsom cries out in the streets, and no man regards it.“ [92])

Aus der Menge der Beispiele solcher an und für sich schon doppelsinnigen Phrasen seien nur noch einige erwähnt: LLL. I, 1, 300 f.: „This maid will not serve your turn“ (dieser Ausdruck „maid“ wird Euch nichts helfen). *Costard* fasst die Phrase obscön auf: „This maid will serve my turn, Sir.“

All's II, 3, 276; *Lafeu:* „You were beaten in Italy for picking a kernel out of a pomegranate . . . .“ Diese Phrase wird doppelsinnig durch die Anspielung auf einen damaligen Gebrauch, auf den auch im Euphues gedeutet wird [93]): Die Liebhaber höhlten die Frucht aus und verbargen in derselben an Stelle der Kerne ihre Liebesbriefe.

In Wint. IV, 4, 746—751 wird die Phrase *„to give us the lie“* (Lügen strafen) aufgefangen und daraus das Verbum *give* mit dem Doppelsinn „schenken“ losgelöst. Diese Phrase wird oft angewendet, mitunter auch obscön mit einem Homographenspiel zwischen *to lie* = liegen und lügen; vgl. Mcb. II, 3, 40 ff., wo die Phrase wie ein Ball zwischen dem *Porter* und *Macduff* hin und herfliegt.

In Wiv. IV, 2, 147 f. gebraucht *Evans* wider Willen die Wendung *to take up* mit obscönem Doppelsinn. Noch derber ist dasselbe Spiel in Shr. IV, 3, 159 ff.

Eines der köstlichsten Spiele dieser Art ist das *Hotspur's* in H 4 A, I, 3, 41 mit der Phrase *„took it in snuff“* = „einschnupfen“ und „übelnehmen“. Beide Bedeutungen finden in dem Satze ihre Stützen. Ähnlich ist H 5, III, 2, 49 f.: „. . . . . in Calais they stole a *fire-shovel;* I knew, by that piece of service (Stück Kriegsdienst und Hausrath), the men would carry coals“ (1. Anspielung auf „shovel“, also in wörtlicher Auffassung gebraucht, und 2. „sich alles bieten lassen“). Dieses Spiel mit Parallelismus der spielenden Bedeutungen zeigt uns auch, dass bei der doppelsinnigen

[92]) Falstaff übt hier an dem Spiele Kritik: „O, thou hast a damnable iteration . . . .“

[93]) Rushton, Shaksp.'s Euphuism p. 5.

Phrase alle die früher bei den anderen Gattungen unterschiedenen Abarten wiederzufinden sind.

Lr. I, 1, 244: „She is herself a dowry" = sie ist sich selbst Mitgift (sie hat nichts als sich selbst) und 2. sie selbst ist eine Mitgift, um ihretwillen allein kann man sie heiraten. Die Lesart der Qs: *and dower* weist auf die erste Bedeutung hin.

Lr. III, 6, 92; *Fool:* „And I'll *go to bed at noon.*" Dies bezieht sich auf King Lear's „We'll go to supper i'the morning." Man hat die Antwort des Narren doppelsinnig und als einen Hinweis darauf fassen wollen, dass er in der Mitte der Handlung vom Schauplatz verschwindet, ja man hat herausfinden wollen, dass der Narr hier abgeht, um — zu sterben. Diese an sich sehr hübsche und gemüthvolle Deutung ist aber durch nichts gerechtfertigt. In den Qs. fehlen übrigens diese Worte.

Sehr hübsch ist auch das Spiel in Oth. V, 2, 7: *Othello:* „Put out the light, and then put out the light", mit „affecting" und Doppelsinn des Wortes *light* in den folgenden Versen. Das Spiel ist bezeichnend für das grübelnde Erwägen der That.

etc. etc.

2. Die bisher betrachteten Fälle zeigten Phrasen, die an und für sich schon zweideutig waren. Im Folgenden werden wir Fälle behandeln, wo eine an und für sich **nicht** doppelsinnige Phrase zum Zwecke des Spiels doppelsinnig gefasst oder gemacht wird. Auf solche Weise kann jede Phrase doppelsinnig werden.

Die Mittel, durch die der Doppelsinn erzielt wird, können sehr verschiedener Art sein. Wir wollen nur einige bedeutsame Fälle herausgreifen.

a) Der Doppelsinn der Phrase beruht auf der Möglichkeit, ein Wort derselben doppelsinnig zu fassen, welches mit dem Satzganzen syntaktisch so verbunden ist, dass jede Änderung seiner Bedeutung auch eine vollständige Veränderung der Satzbedeutung zur Folge hat.

Doppelsinn der Phrase infolge Doppelsinns der **Präposition.** Merch. III, 2, 193: „You can wish none from me . . . ." *From* = 1. weg von mir (daher: „Ihr könnt mich keiner Freude berauben") und 2. = von (daher: „Ihr

könnt von mir keine Freude wünschen, die Ihr nicht schon besäßet").

Tw. III, 1, 2—11: Die Phrase „to live by *the* tabor" (= von der Trommel leben, als Hausnarr) versteht der Clown im Sinne von: „neben der Trommel leben", und er antwortet daher: „I live by the church", was wieder die Viola falsch versteht. Derselbe Doppelsinn wandert dann (mit einigen neuen Spielen verflochten) zwischen beiden hin und her.[94]) Die *Folio A* liest nicht *by the tabor*, sondern *by thy*. Delius und die Globe-Edition stellen dies leider nicht richtig. Elze (Notes p. 181) vertritt die Lesart der späteren Folios: „the", da *tabor* jedesfalls doppelsinnig ist (Narrentrommel und Name eines Gasthauses, beziehungsweise Gasthausschildes). Collier fasst die Stelle ebenso auf, behält aber dennoch die Lesart der Fol. A bei. Diese Lesart erschwert jedoch das Spiel, ja sie macht es eigentlich unsinnig Da wir es nun aber hier mit einem groß angelegten und lange Zeit fortgeführten Witzspiele und nicht mit einem zufälligen Doppelsinn zu thun haben, so muss wohl mit der Lesart der Fol. *A* gebrochen werden.

Wie hier, so veranlasst die Präposition *by* auch in H 6 B, III, 2, 400 einen Doppelsinn.

In H 4 B, III, 2. 198 ist *for thee* (für dich) im Sinne von „an deiner Stelle" und „deinetwegen" zu fassen. Dagegen ist *for* in Cor. I, 1, 84 = 1. für, 2. gegen (vgl. das deutsche „Für den Tod ist kein Kraut gewachsen").

In Gent. III, 1, 382 bietet das doppelsinnige: „thy master stays *for* thee at the North-gate" (1. „er steht für dich, an deiner Stelle" und 2. „er wartet auf dich") ein deutliches Beispiel davon, dass der Doppelsinn eines Wortes den eines andern nach sich zieht: mit dem doppelsinnigen *for* ändert auch „to stay" seine Bedeutung.

In All's IV, 2, 65 bedeutet in der Wendung „a wife *of me*" *of me* sowohl „durch mich" als „in mir".

etc. etc.

2 b. Der Doppelsinn der Phrase wird verursacht durch die *geänderte Function eines Wortes*. Diese Art ist den Abarten II B 1 b und II A 9

[94]) Hieran schließt sich dann die oben citierte Äußerung des Clowns über die Dehnbarkeit der Phrasen.

ähnlich. Bei dialogisch durchgeführtem Spiele hilft auch verschiedene Betonung zur Verdeutlichung des Doppelsinns.

Gent. III, 1, 313 f. *Speed:* . . . „She can *wash* and *scour*." Er fasst die beiden Verba als Transitiva, Launce dagegen fasst sie als Reflexiva und antwortet daher: „. . . then she need not *be wash'd and scour'd*."

Zuweilen kann die Function eines Wortes geändert und eine Verbindung beider Wörter erzielt werden, ohne dass die Phrase dadurch doppelsinnig wird, z. B.: Mcb. V, 8, 72: *By the grace of Grace.* Dagegen liegt ein Spiel vor in Cymb. V, 4, 165 f.: „. . . sorry that you have paid too much, and sorry that you are paid too much."

etc. etc.

2 c. Der Doppelsinn der Phrase entsteht dadurch, dass ein Wort nacheinander mit verschiedenen, oft antithetischen Präpositionen, beziehungsweise Adverbien etc. verbunden wird. Dem Theoretiker gelten solche Spiele als plumpere (s. oben die Einleitung).

Hml. III, 2, 119—121. *Hamlet:* „Lady, shall I lie in your lap?" *Ophelia:* „No, my lord." — *Haml.:* „I mean, my head upon your lap?"

Diese Spiele flachen sich oft zur bloßen Figur der Antithese ab, so in Lr. I, 4, 293 f.; *Lear:* „Beat at this gate, that let thy folly in, | And thy dear judgement *out!*"

etc. etc.

3. In dieser Gruppe fassen wir alle noch übrigen Fälle zusammen, bei denen der Doppelsinn der Phrase durch die Satzconstruction bewirkt wird.

a) Doppelsinn durch beabsichtigte unklare Construction.[95])

R. 2, II, 1, 144 f.: „He . . . holds you dear | As Harry Duke of Hereford, were he here." Der Herzog von York lässt es in seiner Rede dunkel, ob er Harry als Nominativ oder Accusativ gebraucht. *Richard* fasst Harry als Nominativ: „Right, you say true: as Hereford's love, so his . . ."

Ein ähnlicher, orakelhaft gebauter Satz findet sich in H 6 B, I, 4, 33: „The duke yet lives *that Henry* shall depose . . ." *That* ist hier entweder Accusativ oder Nominativ, *Henry* entweder Nominativ oder Accusativ.

[95]) Es wird, beispielsweise, die Function des Wortes unklar gelassen.

All's II, 3, 235: *Parolles:* „Well, I shall be wiser." (Er meint: „weiser als Ihr"). Lafeu aber fasst dies so auf, als ob Parolles es nur auf sich bezöge (also: „weiser als bisher").

Welch feine Berechnung derartigen Spielen zugrunde liegen kann, zeigt Ado II, 3, 254 und 266 f., wo *Beatrice* sagt: „*Against my will* I am sent to bid you come in to dinner." *Benedick* überlegt den Satz und findet auch heraus: „There's a *double meaning* in that." Sie kann sagen wollen: „Ich muss leider diesem Auftrage folgeleisten" oder „Ich habe mich schicken lassen müssen, wäre aber gerne aus freiem Antriebe gekommen."

Mcb. IV, 2, 47/51: Die Lady Macduff erklärt, ein Verräther sei einer „that swears and lies" (d. h. der beim Schwören lügt); ihr Söhnchen fasst die Begriffe aber getrennt: „who swears, and who lies" . . . etc.

etc. etc.

3 b. Die Phrase wird doppelsinnig infolge der Verbindung einzelner Wörter mit nicht dazu gehörigen Wörtern oder Wendungen.

Gent. II, 4, 114 f.; *Silvia:* „You are wellcome to a worthless mistress." — *Proteus:* „I'll die on him that says so . . ." — *Silvia:* „That you are welcome?" — *Proteus:* „That you are worthless." Diese Spiele gehören meist der Sprache der Hofleute oder dem neckenden Dialog Verliebter an.

Ähnlich ist das Spiel in H 4 A II, 4, 69 ff.; *Henry:* „Ask me *when* thou wilt . . ." etc. In diesem Augenblicke antwortet *Francis* dem *Poins:* „Anon, anon." *Henry* fasst dies nun so, als ob es eine Antwort auf seine Aufforderung wäre. In H 4 A, IV, 2, 64—67 bezieht *Falstaff* „to steal cream" auf „*a cat*", *Henry* aber auf Falstaff selbst. Cymb. IV, 2, 88 f.; *Guiderius:* „What's thy name?" — *Cloten:* „Cloten, thou villain." — *Guid.:* „*Cloten, thou double villain,* be thy name" . . .

Ein kunstvolles Spiel, das schon mit der nächsten Gattung verwandt ist, liegt vor in Rom. III, 5, 94 ff.; *Juliet:* „. . . I never shall be satisfied | With Romeo, till I behold him — dead — | Is my poor heart so for a kinsman vex'd" . . . Das Wort *dead* ist so gestellt, dass es zum vor-

angehenden und zum nachfolgenden Satze gezogen werden kann. Auch die folgenden Sätze in Juliets Rede sind doppelsinnig (durch die Situation sowohl als auch durch die Form der Rede).

etc. etc.

3 c. Der Doppelsinn der Phrase ist eine Folge fehlerhafter Interpunction (in der Rede: falschen Satzaccentes und unrichtiger Ansetzung der Pausen).

Ein classisches Beispiel hierfür bietet Mids. V, 108—117: „If we offend, it is with our good will. | That you should think, we come not to offend, | But with good will. To show our simple skill, etc."

Schlegel hat diesen Scherz nicht erfasst; dies geht auch aus seiner Übersetzung des sich hieran anschließenden Wortspiels hervor (ib. v. 118: „This fellow doth not stand upon points".[96]) Er stellte überall die Interpunction richtig, nur vv. 114f. hat er als Witz erkannt.

etc. etc.

4. Eine andere Abart der syntaktischen Spiele sind die Ergänzungsspiele. Diese beruhen entweder darauf, dass ein Satz durch einen Zusatz doppelsinnig gemacht wird, oder dass ein Satz nicht vollendet und statt des Erwarteten etwas Unerwartetes hinzugefügt wird. Diese letzte Art hat ihr Analogon in einer schon besprochenen Gattung des einfachen Doppelsinns. Diese Spiele sind immer dialogisch und können als *„catchings up"* bezeichnet werden.

LLL. III, 1, 29f.; *Armado:* „But O — But O —"; — *Moth: „The hobby-horse is forgot."* Hier liegt (wie in Hml.) eine Anspielung auf das bekannte Lied vor.

H 4 A, III, 1, 246f.; *Lady P.:* „God help thee!" *Hotspur* ergänzt: „To the Welsh lady's bed."

Ado I, 1, 282 ff.; *Benedick:* „And so I commit you —" *Claudio* fährt mit Anspielung auf den Briefstil fort: „To the tuition of God: From my house, if I had it, —" und *D. Petro* geht ebenfalls auf den Scherz ein und schließt: „The sixth of July: your loving friend, Benedick."

---

[96]) Vgl. Bernays, a. a. O. p. 46, Note. — [Eines der längsten und hübschesten Beispiele dieser Art bietet Ralph Roister Doister's Brief an Dame Custance in Dodsley's Old English Plays ed. Hazlitt III, S. 111 und 119. Der Herausgeber.]

In Shr. IV, 1, 57, 59 gebraucht *Grumio „fallen out“* doppelsinnig. Da sein Zuhörer ihn nicht versteht, so ergänzt er (mit einem neuen Spiele): „out of their saddles.“

Liedanfänge und Citate werden oft zu derartigen Spielen verwendet; z. B.:

H 4 B, II, 4, 50ff.; *Falstaff:* „We catch of you“ (wir werden von Euch angesteckt). *Doll* erwidert: „Ay, merry: *our chains and jewels.*“ *Falstaff* nimmt das Spiel auf, indem er mit einem darauf passenden Liedertexte fortfährt: „'Your brooches, *pearls,* and owches'.“ Er setzt absichtlich statt *rings* das doppelsinnige *pearls* (mit dem Nebensinne: „Hautkrankheiten“).

Troil. I, 2, 304f.; *Pandarus:* „I'll be with you.“ *Cressida:* „To bring, uncle?“ Nach Dyce haben wir hier in der Antwort der *Cressida* eine obscöne Phrase aus Shaksperes Zeit zu erkennen.

Weitere Spiele dieser Art finden sich in Meas. II, 2, 161; H 4 A, II, 2, 60f.; H 4 B, II, 4, 320; R 3, I, 3, 233; Troil. I, 2, 151f. etc. etc.

Eine Mittelstufe zwischen den Spielen der Abarten 3*b* und 4 nimmt das Spiel in H 4 A, I, 2, 132f. ein. *Prince Henry:* „He was never yet a breaker of proverbs; *he will give the devil his due.*“ Dieser letzte Satz ist eben das Sprichwort, das Falstaff nicht brechen wird, das aber hier so kunstvoll in den Sinn und in die Construction verflochten ist, dass man es nicht als solches erkennt (vgl. Wahl, a. a. O. *passim,* über die Einleitungen, bezw. Merkmale, des Sprichwortes).

5. Doppelsinn einer Phrase infolge der Einschaltung eines Wortes.

Ven. 379: „... *let go,* (= quit hold) and *let me go!*“ Ein ähnliches Spiel liegt vor in R 3, III, 1, 127f. mit *to bear* und *to bear with.*

Manche dieser Beispiele zeigen den Übergang zu den Lautspielen: Ado I, 1, 53f.; *Messenger:* „And *a good soldier, too, lady.*“ — *Beatrice:* „And a good *soldier to a lady* ....“ etc. etc.

Dass sich auch doppelsinnige Phrasen finden, die kein beabsichtigtes Spiel zeigen, wurde schon erwähnt. Beispiele hiervon zu geben, ist überflüssig.

IV. Die übrigen Arten des Doppelsinns, das Räthselspiel, die Mittelstufen zwischen Doppelsinn und Lautspiel.

Mit den bisher behandelten Arten sind die verschiedenen Fälle des Doppelsinns noch lange nicht erschöpft. Der Möglichkeiten, wodurch ein Wort, eine Phrase, ja eine ganze umfangreiche Textstelle doppelsinnig werden kann, sind zu viele, als dass sie alle innerhalb weniger Kategorien untergebracht werden könnten. Viele der noch zu besprechenden Beispiele wären scheinbar leicht einer der abgehandelten Gruppen zuzuweisen gewesen, ihre stilistische Einkleidung drückt ihnen jedoch ein so besonderes Gepräge auf, dass sie gesondert betrachtet werden müssen. Manche Spiele halten sich an der Grenze zwischen einfachem Doppelsinn und Lautspiel, wieder andere sind nicht so sehr Wortspiel als Figur.

In der stilistischen Durchführung dieser Sprachkunstwerke hat die Freiheit unseres Dichters und sein Reichthum an schöpferischen Mitteln keine Grenze, und es wäre vermessen von uns, den Werken seiner Kunst Grenzen ziehen zu wollen, an die er sich selbst nicht hielt. Der einzige Weg, der uns bei einer ganzen Reihe von Wortspielen offen steht, ist der, nach Ähnlichkeiten zwischen einzelnen Spielen zu suchen und dann das Ähnliche nach Möglichkeit zu vereinigen.

Beim gewöhnlichen Wortspiel mit einfachem Doppelsinn braucht der Spielende, indem er — wenn der Ausdruck gestattet ist — den ersten Accord des Spiels anschlägt, durchaus noch nicht den ganzen Verlauf des Spiels fertig in seinem Bewusstsein zu tragen; im Gegentheil: das Spiel erwächst ihm meist erst während der Rede; er ist selbst darüber erstaunt und freut sich an dem seltsamen Spiele der Gedanken und Laute (vgl. die Einleitung).

Es kann aber der Fall eintreten, dass der Spielende das fertige Spiel bei sich behält und die Freude, die er beim Aufbau desselben empfunden hat, seinem Partner mittheilen will; zu diesem Zwecke kleidet er das Spiel in Räthselform und gibt es seinem Zuhörer als Räthsel auf. Ich habe diese Art Wortspiele „Räthselspiele“ benannt.

Schon Gerber macht auf die Gebilde dieser Art aufmerksam, behandelt sie jedoch (unter dem Namen „Räthselworte") nicht mit den Wortspielen gemeinsam, sondern als besondere Art (a. a. O. II, 381, 387, 495 ff.). Als Beispiel nenne ich nur das bekannte Spiel des 1. Clowns in Hml. V, 1. 37 ff.: „There is no ancient gentlemen but gardeners, ditchers, and grave-makers: they hold up Adam's profession." — *Second Clown:* „Was he a gentleman." — *First Clown:* „A' was the first that ever bore arms" etc.[97]) Hier liegt die Räthselform auf den ersten Blick wohl nicht ganz offen zutage. Die Einleitung des Spiels „There is no ancient gentlemen .... etc." ist aber nichts anderes als eine schlau gestellte Räthselfrage. Dies geht aus dem zweiten, gleich darauffolgenden Räthsel hervor und aus der Einleitung hierzu (43): „I'll put another question to thee." Auch *Launcelot Gobbos* Spiele (im Merch.) neigen oft dieser Gattung zu.[98])

In L L L. V, 1, 50 ff. kleidet *Moth* ein Lautspiel in Räthselform: „What is a, b, spelt backward ...." etc. Dann folgt das beliebte Lautspiel mit dem Doppelsinn der Vocalklänge *I, O, U = you.*

Auch der bildliche Witz, namentlich wenn er dialogisch eingekleidet ist, bedient sich oft des Wortspiels, oder er wird selbst zu einem solchen. Die Spiele dieser Art beruhen auf einem Auffangen der Wörter *(„catching up")* und erinnern oft an das oben behandelte Ergänzungsspiel.

Tp. II, 1, 221 ff.; *Sebastian:* „Well, I am standing water." — *Antonio:* „I'll teach you, how to flow." — *Sebastian:* „Do so: to ebb | Hereditary sloth instructs me."

etc. etc.

Dann gibt es eine Reihe von Fällen, wo offenbar ein Spiel mit Doppelsinn vorliegt, ohne dass man einzelne Worte oder die Form der Rede als die Ursache und die eigentlichen Träger des Doppelsinns bezeichnen könnte. In diesen Fällen erhält eben die Rede ihren Doppelsinn in-

---

[97]) Das Wort *arm* (bzw. *arms*) wird oft zu Spielen verwendet, so in: Gent. V, 4, 57; Shr. II, 1, 222 ff., John IV, 3, 37; IV, 3, 47; III, 1, 102 ff.; Troil, I, 3, 272; H 6 A, I, 2, 42; Lucr. 1693 etc. etc.

[98]) Der neueren Literatur sind diese Spiele gleichfalls nicht fremd; vgl. das Räthselspiel mit „Bride-Well" in *Currer Bells* „Jane Eyre".

folge der Situation des Sprechers oder desjenigen, an den sie gerichtet wird, oder auch infolge eines damit verbundenen Hintergedankens. Solche Fälle haben wir auch schon bei den echten Wortspielen hervorgehoben. Dort sahen wir aber den Doppelsinn immer an einem Worte deutlich zum Ausdrucke kommen; bei den hier zu behandelnden Fällen aber ist die Rede an sich ganz unzweideutig, nur die zwei genannten Momente machen sie doppelsinnig, und der Doppelsinn bleibt daher auch jedem verborgen, der diese Momente nicht kennt.

Wenn in Lr. I, 2, 180 f. auf Edgars Befürchtung: „Some villain hath done me wrong" Edmund antwortet: „That's my fear", so erfasst den Doppelsinn und die abscheuliche Ironie dieser Antwort nur derjenige, der weiß, dass Edmund eben selbst dieser „villain" ist.

Ebenso verhält es sich mit Lr. II, 1, 31 *(Edmund)*: „*In cunning*, I must draw my sword upon you." Dieses „verstellter Weise" ist für jeden unzweideutig, der Edgars wahre Absicht nicht kennt; er zieht in der That aus List den Degen. Wir erfassen aber den hämischen Doppelsinn der Rede, wenn wir in der Folge erfahren, dass die List Edmunds eine ganz andere ist, als die, an welche er Edgar glauben machte.

Hierher gehört auch das schelmische Spiel der *Portia* in Merch. V, 1, 259: „For, by this ring, the doctor lay with me."

Ein treffliches Beispiel für Doppelsinn infolge eines Hintergedankens bietet R 3, I, 4, 167 ff.; *Clarence:* „... give me a cup of wine." — *Second Murderer:* „You shall have wine enough, my lord, anon." Der Doppelsinn liegt in der Anspielung auf die *Clarence* zugedachte Todesart. Die meisten Spiele der Viola in Tw. (so III, 1, 52 ff.) sind dieser Art: ihre Rede muss doppelsinnig werden, da sie zwar „als Mann" spricht, in Wahrheit aber als Weib handelt und denkt. Vgl. Lylys „Galathea", in welchem Stücke zwei als Männer verkleidete Mädchen sich in ganz ähnlicher Weise doppelsinnig ausdrücken.

etc. etc.

In diesem Abschnitte haben wir auch die Fälle des Spiels mit der übertragenen und sinnlichen

Bedeutung zu behandeln, welche sich von den ähnlichen Spielen der schon behandelten Kategorien dadurch unterscheiden, dass die übertragene und die sinnliche Bedeutung nebeneinander gleichzeitig stattfinden müssen. Die Wirkung dieser Spiele ist meist sehr drastisch und von derber Komik[99]), so wenn *Launce* in Gent. II, 3, 12 von seinem Hunde sagt: „He .... has no more pity in him than *a dog;*" oder wenn er ib. 14 erzählt: „My grandam, having no eyes, look you, *wept herself blind* at my parting."

LLL. II, 1, 185 f.; *Rosaline:* „Is the *fool* (i. e. your heart) sick?" — *Biron:* „Sick at the heart" (also: the heart is sick at the heart).

Ähnliche Spiele finden sich in Tw. I, 3, 74—79 (mit *dry hand*[100]); Hml. V, 1, 212 („quite chap — fallen" vom Todtenschädel gesagt); Cor. I, 3, 55; I, 1, 134, etc. etc.

Manche dieser Spiele sind vom gewöhnlichen Doppelsinn dieser Art kaum zu scheiden.

Genau dasselbe Spiel findet statt mit der engeren und weiteren Bedeutung eines Wortes, so wenn Hamlet (V, 2, 151 f.) fragt: „What is his *weapon?*" und, als ihm *Osric* zwei Waffen nennt, meint: „That's two of his weapons ..." etc.

Eine Mittelstufe zwischen Lautspiel und Doppelsinn bildet das Spiel mit der Wiederholung der Wörter und der Inversion der wiederholten Wörter *(Antimetabole)*. Die hier zu besprechende Wiederholung stellt sich weder als eine Folge des Doppelsinns noch als eine reine Klangfigur dar. Sie ist auch kein Auffangen des Wortes im selben Sinne und daher vom *„affecting of words"*, welches durch Wiederholen des Klanges den Sinn betont, streng zu scheiden. Hier kommt nur jene Wiederholung in Betracht, bei welcher sich durch einen Platztausch der wiederholten Wörter ein leichter Doppelsinn ergibt. Diese Spiele tragen äußerlich das Gewand der Figur der Antimetabole, oder, wie *Puttenham*[101]) sie

[99]) Lichtenberg hat solche Wortspiele angewendet; ebenso Taubmann (vgl. Ebeling, Fr. Taubmann, p. 174).

[100]) Vgl. Wahl, a. a. O. I, p. 53.

[101]) The Arte of English Poesie, 1589; Arber's Reprint, pp. 217 f.

nannte: *„Antimetauole or the Counterchange“*; sie waren zu Shaksperes Zeit sehr beliebt.

Die Beispiele dieser Art zeigen eine Abstufung von der bloßen Figur bis zum echten Doppelsinn:

Hml. III, 2, 209: „Grief joys, joy grieves;“ ib. III, 4, 197 f.: „... if words be made of breath, | *And breath of life, I have no life to breathe,* ...“ ib. V, 2, 231 ff.; *Hamlet:* „If it be now, 't is not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come ....“

In H4B I, 2, 272 f. finden wir dagegen schon echten Doppelsinn mit der Figur verbunden: „A *pox* of this gout! or a gout of this *pox*!“ Das erste *gout* und das zweite *pox* sind in sinnlicher Bedeutung verwendet. Ebenso liegt echter Doppelsinn vor in Shr. II, 1, 148 f.; *Baptista:* „Why. then thou canst not *break her to the* lute?“ — *Hortensio:* „Why, no; for she hath *broke the lute to me.*“

Mitunter wohnt diesen spielähnlichen Figurationen der Rede tiefe Charakteristik inne, so in Hml. II, 2, 33 f.: *King:* „Thanks, Rosencrantz, and gentle Guildenstern.“ — *Queen:* „Thanks, Guildenstern, and gentle Rosencrantz.“ Diese Wiederholung derselben Worte mit bloßer Stellungsänderung des Epithetons charakterisiert sehr fein das Zwillingshafte im Charakter der beiden Höflinge, die allein gar nichts sind, sondern immer zusammen auftreten, mitsammen belohnt und auf gleiche Weise gelobt und bedankt werden.

Weitaus seltener ist die Wiederholung mit paralleler Anordnung der Wörter.

Caes. III, 1, 59: „If I could *pray* to move, *prayers* could move me.“

etc. etc.

Die etymologische Figur ist naturgemäß häufig mit dieser Art Figuration verbunden.

Jene Art der Wiederholung der Wörter, wie sie die Figur der Climax mit sich bringt, gehört selbstverständlich weder hierher, noch zu den Lautspielen (vgl. Gent. III, 1, 361 ff.: „More *hair* than wit, more faults than *hairs*“ .... etc.[102])

[102]) Shakspere hat sehr hübsche Beispiele von Climax, das schönste vielleicht liegt vor in As, V, 2, 36 ff.

Auch von anderen Figuren noch ist der Doppelsinn abzugrenzen. Freilich ist es nicht immer leicht zu entscheiden, ob an einer Stelle nur eine Figur oder ein Wortspiel vorliegt. So sehen wir oft, dass Wortspiele des Doppelsinns durch die Figur der Antithese verstärkt werden. Andererseits kann die bloße Figur der Antithese durch Alliteration verstärkt werden und sich so den Lautspielen nähern (s. die Lautspiele, speciell die Alliteration): Lucr. 91: „Whose *inward* ill no *outward* harm express'd." Die Beispiele bloßer Antithese sind natürlich als Fälle des reinen Oxymorons von den Wort- und Lautspielen zu sondern.

Ein bei Shaksperes Clowns oft auftretendes „Spiel mit Wörtern", nämlich der rüpelhafte Gebrauch mehrerer Synonyma für *einen* Begriff, gehört nicht zum Wortspiel, sondern ist eine ans Spiel grenzende Abart der Perissologie, einer Art des rhetorischen Pleonasmus (vgl. Gerber, II, 238, 245); dies ist jedoch nur dann der Fall, wenn diese Häufung nur rüpelhaft, d. h. sinnlos angewendet wird. Ist aber bei dieser Häufung sinnverwandter Ausdrücke eine Absicht zu erkennen — und Shaksperes Clowns sind meist veredelte, auf höheren Standpunkt erhobene Rüpel, so dass wir an ihrer Absicht, mit Worten zu spielen, selten zweifeln dürfen — dann müssen wir diese Fälle als die noëtische Figur des rhetorischen Pleonasmus auffassen (vgl. Ado V, 1, sowie die Schimpfduette zwischen Falstaff und Prince Henry in H 4 A II, 4, die gleichfalls hierher gehören, etc.).

Eine andere spielähnliche Figur, der Dialogismus (Fragen, die wir uns selbst beantworten), gehört gleichfalls nicht zum Wortspiel. Es ist dies eine *euphuistische* Figur.

Der „Doppelsinn mit Allusion durch etymologische Verwandtschaft", über den Gerber II, 225 spricht (Fälle wie das schon besprochene Spiel in R. II mit *Gaunt* und *gaunt*), kann bei meiner Eintheilung der Wortspiele nicht als selbständige Gattung gelten. Ich habe ihn je nach der Form und Entstehung den bestehenden Spielgattungen zugezählt. Jene Fälle derartiger Allusion, denen kein Doppelsinn innewohnt, sind als Beispiele der „figura etymologica" im Anhange zu den Lautspielen behandelt.

Schwer einzureihende Spiele:

Im Anschlusse hieran seien einige Fälle von Wortspielen angeführt, die zweifellos ein auf Doppelsinn beruhendes Spiel zeigen, sich aber schwer irgend einer der behandelten Abarten zuweisen lassen.

1. Spiele, die den Ergänzungsspielen ähnlich sind. In einer landläufigen Phrase wird ein durch den Gebrauch schon fixiertes Wort durch ein anderes ersetzt, welches hierdurch einerseits selbst doppelsinnig wird, andererseits der Phrase einen komischen Nebensinn verleiht. z. B.: Ado I, 1, 89; *Beatrice:* „. . . . . if he have caught the Benedick“ . . . . ., in welcher Wendung *Benedick* gewissermaßen als Name einer Krankheit gefasst wird.

Zuweilen werden die Sätze auch so construiert, dass es den Anschein gewinnt, als ob die zwei Spielwörter Synonyma seien, während sie, wenn auch nicht gerade Gegensätze, so doch sehr verschiedener Bedeutung sind, z. B.: Oth. I, 1, 119; *Brabantio:* „Thou art a villain.“ *Jago:* . . . „You are — a senator.[103])

Von derselben Art, aber handgreiflicher und daher nicht so gelungen, ist das Spiel in H 4 A, II, 1, 53 f., wo dem Worte „pickpurse“ das Wort „chamberlain“ entgegengestellt wird.

2. Ein sehr verwickeltes Spiel findet sich in Meas. III, 2, 13 f.; *Elbow*: „'Bless you, good father *friar*.“ — *Duke:* „And you, good *brother father*.“ Die Fäden dieses Spiels verschlingen sich folgendermaßen: Elbow gebraucht das Wort *friar* in übertragenem Sinne als Titel, ohne die ursprüngliche Bedeutung (Bruder) zu kennen, und er verbindet damit die übliche Anrede „father“, ohne zu wissen, dass er Unvereinbares vereint. Der Herzog erfasst aber den Nebensinn, nimmt das Synonym der einen (sinnlichen) Bedeutung des Wortes, verbindet damit die ebenfalls sinnliche Bedeutung des zweiten Wortes (father) und stellt dadurch dem Elbow das Unsinnige seiner Rede vor Augen.

[103]) Solche Wortspiele zeitigt der Verkehr noch täglich in Hülle und Fülle. In einem Injurienprocess standen vor nicht zu langer Zeit zwei Kläger einander gegenüber wegen des Zurufs: „Sie sind ein Schwindler“, bzw. wegen der Antwort: „Und Sie — ein Ehrenmann“. Bei Shakspere wie hier liegt die Injurie nicht bloß in der parallelen Construction, sondern auch in der Pause, welche den Doppelsinn verdeutlicht.

3. Eine andere eigenthümliche Art von Wortspielen ist die, welche entsteht, wenn ein Wort vom Hörer nicht begriffen und daher von ihm dann in irgend einer beliebigen Bedeutung oder so wiederholt wird, dass gar kein Sinn damit verbunden erscheint. Dieser Fall ist vom „Missverständnis“ (s. den Anhang zu den Lautspielen) wohl zu unterscheiden; dort besteht zwischen den Begriffen doch eine gewisse Sinnesverwandtschaft, die hier aber gänzlich fehlt. Die Spiele der in Rede stehenden Art sind mehr oder minder doch nur Lautspiele und finden daher ihren Platz am besten an der Grenze zwischen diesen und dem Doppelsinn.[104])

Meas. II, 1, 200 f.: *Elbow* versteht den Sinn des „*continue*“ in der Rede des *Escalus* („Let him continue“) nicht; er hält dies für eine große Strafe, die dem andern zuerkannt wurde, und er dankt hierfür ganz triumphierend: „Marry, I thank your worship for it.“ (Und zum andern gewendet:) „Thou seest, thou wicked varlet, now, what 's come upon thee: thou art to continue now, thou varlet; thou art to continue.“

In Rom. II, 4, 183 ff. fasst die Amme das Wort „*protest*“ in Romeos Rede als einen feinen Ausdruck für „Anerbieten“ oder dgl. Solche Spiele kennzeichnen immer die niedere Gesellschafts- und Geistesstufe desjenigen, dem sie zugetheilt sind.

Wenn in H 5 II, 1, 48—54 *Pistol* das Wort „solus“ (Theaterausdruck für „alone“) als Schimpfwort auffasst und viermal zurückgibt, so erinnert dies an die bekannte deutsche Anekdote mit dem „Mercy! und noch einmal mercy! Und jetzt klagen Sie mich, wo Sie wollen!“

Ähnliche Spiele liegen vor in Wiv. I, 1, 6 („coram“ im Munde Slenders); Ado III, 3, 131 f. und 182, wo „deformed“ vom Wächter als Name des Diebes gefasst wird; H 4 B II, 1, 61 f., wo die Hostess den Ruf „A rescue!“ (= zu Hilfe!) als Namen eines Dinges fasst (nicht einer Person, wie Delius erklärt); in Tw. I, 3, 52 ff. hält *Andrew* das Wort „*accost*“ (= mit jemand anbinden) für den Namen der Zofe.

---

[104]) Sie sind auch verwandt mit der *barbarolexis* der Alten, d. i. dem fehlerhaften Gebrauch der Fremdwörter. Vgl. Pompejus (comment. p. 420): „... in istis verbis si qui peccaverit — dicitur fecisse barbarolexin.“ Vgl. auch Charisius IV, 1, 2.

Sir Toby erklärt es ihm und reiht eine Anzahl obscöner Witze daran.

etc. etc.

Schließlich seien noch einige Fälle angeführt, wo zwar Doppelsinn eines Wortes, aber doch kein Wortspiel vorliegt (s. oben die Einleitung und den Abschnitt über die doppelsinnigen Phrasen).

Tp. I, 2, 317; *Prospero:* „My *quaint* Ariel!" Für *quaint* sind hier die Bedeutungen: „schlau, gewandt" und „schön, gefällig im Äußern" zu beanspruchen. Prospero wendet das Wort jedenfalls in der Totalität seiner Bedeutungen an, ohne mit dem Doppelsinn spielen zu wollen.

In Tp. I, 1, 326 f. kann *urchins* = hedgehog (wie in Tp. II, 2, 10) oder = a goblin (wie in Wiv. IV, 4, 39) bedeuten. Ebenso unbestimmt erscheint das Wort in Ven. 1105 verwendet.

Ven. 870, 885, 889: Für *cry* wären hier die Bedeutungen „Gebell" und „Meute" gleich passend. Ein Spiel ist hier nicht anzunehmen.

In Cor. II, 3, 66: „.... in a wholesome (zuträglich und vernünftig) manner." Wiewohl Menenius diesen Doppelsinn anwendet, liegt hier doch kein Wortspiel vor.

In Tim. II, 2, 206 f. ist *deserv'd* doppelsinnig, ohne dass ein Spiel damit verbunden ist.

Lr. II, 2, 17: Delius vermuthet in „hundred-pound" (= Einkommen und Gewicht) ein Wortspiel. Es liegt aber kein Anzeichen für beabsichtigten Doppelsinn vor.

etc. etc.

V. Zusammengesetzte Spiele.

Da die Lautspiele dieselben Zusammensetzungen zeigen, wie die Spiele des Doppelsinns, und da sich auch Doppelsinn und Lautspiele oft zu Gruppenspielen vereinigen, so werden die zusammengesetzten Spiele aller Arten ihre gemeinsame Besprechung erst nach den Lautspielen finden.

III. Capitel. Die Laut- oder Klangspiele (*Puns*[105]), *punnings*).

Die auf Doppelsinn und die auf einem Lautspiel beruhenden Wortspiele halten einander bei Shakspere, was das numerische Verhältnis anlangt, so ziemlich die Wage. In den Dramen späterer Zeit zeigt sich allerdings eine Bevorzugung des Doppelsinns vor den anderen Spielen. Die *Puns* (d. h. die Wortspiele mit ähnlichem, bezw. gleichem Klange) nehmen mit der fortschreitenden Entwicklung des Dichters immer mehr ab, besonders die eigentlichen *Punnings* (d. h. die auf bloßer Klangähnlichkeit beruhenden[106]). Welche von den beiden Hauptgattungen die edlere sei, ist schwer zu entscheiden. Die Äußerungen der Theoretiker des Wortspiels gehen hierüber auseinander. Meines Erachtens dürften sich gute Beispiele beider Arten hinsichtlich des ästhetischen Wertes wenig von einander unterscheiden. Gerber (a. a. O. II, 380) hält die Spiele des Doppelsinns für „feiner", und ich stimme ihm hierin bis zu einem gewissen Grade bei. Die bloße Klangähnlichkeit kann unter Umständen das Spiel freilich anziehender und prickelnder gestalten, doch liegt hier die Gefahr, in gesuchte und deshalb geschmacklose Spielerei zu verfallen, näher als beim Doppelsinn. Dem ernsteren, gereifteren Dichter mag daher das sich oft ungezwungen von selbst ergebende Spiel mit dem Doppelsinne näher gelegen haben.[107])

Das Lautspiel entsteht durch die witzige Verbindung begrifflich (und meist auch etymologisch) verschiedener, hinsichtlich des Klanges aber gleicher oder doch mehr oder minder ähnlicher Wörter. Man erkennt bei diesen Spielen ein starkes Hervortreten des Lautes, und zwar nicht immer zum Nachtheil des Sinnspiels. Beruhen die Laut-

[105]) Ein modernes, bei Shakspere noch nicht anzutreffendes Wort (vgl. Ellis, O. E. E. Pr. III, p. 921, Note 1). Zur Etymologie des Wortes s. auch Müllers Recension des Ellis'schen Werkes, Shakespeare-Jahrbuch, VIII, pp. 92 ff. Ich möchte dieses Wort seiner Kürze wegen für diese Gattung beibehalten, wiewohl es zuweilen auch für andere Arten gebraucht wird.

[106]) Vgl. p. 18 und p. 25.

[107]) Mit der fortschreitenden Entwicklung Shaksperes ist ja überhaupt eine Abnahme der Wortspiele zu bemerken. Die Mittel seiner Darstellung und Charakterisierung sind innerlicher und edler geworden.

spiele im wesentlichen auch auf der Figur des Gleichklangs[108]), so ist die Zahl der durch Klangähnlichkeit hervorgerufenen Spiele doch so beträchtlich, dass man vor einer zu absoluten Auffassung des Wortes Gleichklang entschieden warnen muss.

Gerber hat auch hier keine Unterarten nach der verschiedenen Art des Lautverhältnisses der Wörter unterschieden. Er fasst den Namen „Gleichklang" eben als Collectivbezeichnung für alle Erscheinungen dieser Gattung.

Ferner muss betont werden, dass nicht jedes auf Gleichklang beruhende Sprachkunstwerk auch ein Wortspiel (in unserem Sinne) ist. Wir haben daher zu scheiden zwischen Klangspielen ohne Sinnspiel und solchen mit einem Sinnspiel. Gerber nennt die ersteren naive, die letzteren literarische Spiele. Gegen diese Bezeichnung habe ich mich schon oben beim Doppelsinn ausgesprochen. Ich nenne die naiven Lautspiele „rein musikalische Klangspiele" und scheide sie von den Wortspielen mit Lautspiel, bei denen das Lautspiel das Interesse am Sinn des Wortes verstärkt. Die rein musikalischen Lautspiele müssen aber dennoch mit in Untersuchung gezogen werden, da sie oft mit echten Wortspielen verbunden auftreten und diese verstärken.

Die Lautspiele mit Sinnspiel nennt Gerber bekanntlich (im Gegensatze zum Doppelsinn) „Wortwitze". Er scheidet jedoch die Fälle des Gleichklangs aus und schlägt sie zum Doppelsinn. Darüber habe ich schon bei diesem gehandelt. Sobald die beiden Bedeutungen nicht mehr an ein Wort, sondern an zwei geknüpft sind, kann von einem doppelsinnigen Worte nicht mehr die Rede sein. Zum Doppelsinn gehört nur jene Abart der Parechesis, bei welcher ein und dasselbe Wort zum Zwecke des Spiels in verschiedener Bedeutung wiederkehrt.

Die auf den übrigen Arten der Parechesis beruhenden Wortspiele sind zu den Klangspielen zu rechnen.

Die Ansichten über diese Art Sprachkunstwerke sind in verschiedenen Zeiten verschieden gewesen. Die Alten

---

[108]) Vgl. oben die Einleitung des Capitels über den Doppelsinn u. Gerber, a. a. O. II, 113 ff. u. 135—152.

dehnten den Begriff der Parechesis nicht so weit aus, als Gerber dies thut.[109]) Ja die römischen Rhetoren haben die Bezeichnung Parechesis nicht einmal aufgenommen (wollte man diese Spiele doch nicht einmal der scherzhaften Rede gestatten!), und auch die Griechen haben die Art nicht genauer bestimmt. Man vermengte sie mit der Paronomasie. Quintilian (IX, 3, 66) scheidet nur die Wiederkehr desselben Wortes in anderer Flexion oder Ableitungsform als Adnominatio. Adelung (D. Styl I, 284) behält diesen Terminus bei und erklärt: „Die Annomination verbindet Wörter eines Stammes mit einander, um durch den Gleichklang die Aufmerksamkeit auf den Stamm und Hauptbegriff zu lenken.“[110])

Die Klangspiele fanden zu allen Zeiten literarische Verwendung. Plautus wendete sie im *Miles gloriosus* an, auch Cicero verschmähte sie nicht. Bei den Franzosen standen sie allezeit in Blüte (s. oben den Gleichklang), und bei den Deutschen genügt ein Hinweis auf Grimmelshausen, Haug (Stachelreime), Lichtenberg, Abraham a Sancta Clara (vgl. die Kapuziner-Predigt in Wallensteins Lager von Schiller) etc. und endlich auf Rückert, um eine ebenso reiche Verwendung auch hier zu bezeugen. Bei den Engländern hat besonders Sheridan das Wortspiel mit Klangfigur geliebt, doch findet es sich auch sonst sehr oft, auch bei Byron ist es nicht selten.

Das Wesen des Klangspiels ist ziemlich gut charakterisiert in Filon (El. de Rhét. franç., p. 106): „Quelquefois c'est une ressemblance de terminaison, une consonance dont on profite pour donner à la phrase une forme plus piquante, et la graver plus sûrement dans la mémoire ....“ Wenn Filon aber fortfährt: „Mais il faut user de ce genre d'ornements avec beaucoup de réserve; car on tomberait dans les jeux de mots et dans les concetti, si justement reprochés aux auteurs italiens .....“, so muss man dem entgegenhalten, dass die Grenze zwischen dieser Figur und dem Wortspiel überhaupt schwer zu ziehen ist; denn eine

[109]) Vgl. Hermogenes (περὶ ἰδ. Sp. Vol. II, p. 367) und Eustathius (p. 125, 40).

[110]) Über die übrigen Unterscheidungen und die Anwendung dieser Werke bei den Alten (speciell bei Plautus) vgl. Gerber, l. c.

Figuration, die auf dem „Widerspiel“ der Klänge beruht, ist eben selbst schon eine Art Wortspiel.

Indem ich nun meine eigene Eintheilung der Lautspiele folgen lasse, bemerke ich, dass diese Wortspiele ebenso wie die des Doppelsinns außer nach den formalen Eintheilungsgründen noch nach den Unterscheidungsmerkmalen der Verwendung, des Stiles etc. einzutheilen sind. Wie beim Doppelsinn kann auch hier nur ein Wort gegeben sein und das andere durch den gleichen oder ähnlichen Laut mit angeregt werden, wobei Antithesen oder Synonyma als Hilfen verwendet werden können. Ferner ist auch hier zwischen dialogischem und nicht dialogischem Gebrauche zu scheiden. Um aber die aus der Natur dieser Spiele erwachsene Eintheilung in die Hauptarten deutlicher hervortreten zu lassen, und um die Hauptunterschiede der verschiedenen Arten nicht durch zu weitgehende Untertheilungen zu verwischen, habe ich die Spiele dieser Art nur nach den Hauptunterscheidungsmerkmalen gesondert. Hiernach theile ich die Lautspiele ein in:

A. Eigentliche Wortspiele (mit Lautspiel):

1. Spiele des Gleichklanges (Homographenspiele, s. oben die Spiele des Doppelsinns; Homonymenspiele).

2. Spiele, die auf Klangähnlichkeit beruhen.

3. Spiele, die auf nur theilweiser Klangähnlichkeit fußen (Composita im Spiele mit dem Grundworte etc.).

B. Uneigentliche Wortspiele (rein musikalische Lautspiele):

1. Reimspiele.

2. Assonanzspiele.

3. Alliterationsspiele.

4. Andere Arten des Anklanges ohne Sinnspiel.

5. Die verschiedenen Arten der Wiederholung ohne Sinnspiel (*affecting* etc.).

C. Mittelstufen: Anklänge mit leichtem Sinnspiel, ebensolche Wiederholungen, *affectings* etc.; rüpelhafte Wortentstellungen, etymologische Figur etc.

D. Zusammengesetzte (Gruppen-) Spiele.

§ 1. A. Die mit einem Sinnspiel verbundenen Lautspiele (eigentliche Wortspiele).

1. Spiele des Gleichklanges.

Sämmtliche zum Spiele vereinigten Wörter besitzen den gleichen Laut. Bei gleicher Schreibung der Wörter haben wir es mit Homographenspielen zu thun, und diese haben wir aus praktischen Gründen mit den Spielen des Doppelsinns gemeinsam abgehandelt. Dem Wesen nach gehören sie aber zu den Lautspielen, und es wird ihnen daher noch eine kurze Besprechung vor den Homonymenspielen zutheil werden.

Gleichklingende, aber sonst verschiedene Wörter finden sich in allen Sprachen, und bei allen Völkern (namentlich bei denen des Orients) wurde und wird mit diesen Wörtern gespielt, und zwar aus denselben Gründen, die wir für das Spiel mit doppelsinnigen Wörtern angegeben haben. Auch in die Literatur fanden diese Spiele Eingang. Homer hat Lautspiele in großer Menge, wenn sie auch mehr rein musikalischer Natur sind. J. Bekker (Homerische Blätter, p. 185) sagt: „Homer kennt auch die Wiederkehr des gleichen Klanges, wie reizend die auf das Ohr einwirkt. Darum sind ihm alle Wege gerecht, worauf ähnliche Töne nahe- oder zusammenkommen." Ebenso wie bei den Griechen war auch bei den Römern die Wiederkehr angemessen vertheilter, gleichklingender Wörter als angenehm empfunden worden (Gerber, a. a. O. I, 392). Von manchem Schriftsteller wissen wir, dass er sie gerne gebrauchte; im mündlichen Verkehre gediehen sie jedesfalls üppig, so dass Quintilian (IX, 4, 33) vor dem zufälligen und übertrieben angewendeten Gleichklang warnen musste; ebenso Cicero (de or. III. 43 etc.). Zu verwerfen ist der Gleichklang nur dort, wo sich die Laute sinnlos aufdrängen.

Wird dieser Gleichklang beabsichtigt, so führt er zur Figur der Paronomasie, und diese, wenn sie sich mit einem witzigen Sinnspiel verbindet, zur Parechese[111]) und zum Wortspiel. Dieses unterscheidet sich sehr vom

[111]) D. i. jene Figur des Gleichklangs, welche die Klänge verschiedener Wörter gegen einander spielen lässt, um eine Beziehung zwischen ihnen anzudeuten (vgl. Gerber, l. c.).

„Gleichklang ohne Noth und Absicht", gegen welchen Adelung (a. a. O. pp. 241 f.) ankämpft. Die Orientalen zeigen eine fast maßlose Vorliebe für diese Art Spiele; mehr noch als die Araber sollen die Türken und Hebräer hierfür eingenommen sein (nach Rückert und Gesenius). Das Wortspiel mit Gleichklang ist von der Figur genau zu scheiden. Gerber hat manches echte Wortspiel als Beispiel der Figur abgehandelt.

Das Wortspiel mit Gleichklang bedarf natürlich der Homonymen ebensowohl als der Homographen. Bei dem großen Reichthum der englischen Sprache an solchen Wörtern[112]) ist natürlich auch die Zahl dieser Spiele sehr groß. Bei Shakspere dürften die *puns*, wie schon erwähnt wurde, den *double meanings* an Zahl wohl nicht viel nachstehen.

a) Spiele mit Homographen. Formel: $l\,b\,s — l\,b\,s'$ oder $l\,b \begin{cases} s \\ s'. \end{cases}$

Da diese Spiele schon mit den Wortspielen des Doppelsinns abgehandelt wurden, sollen hier nur einige Fälle angeführt werden, welche zeigen, wie sehr sich diese Art eigentlich vom Doppelsinn unterscheidet. Es sind dies Fälle, wo auch der Laie die im Spiele vereinigten Wörter sofort als gänzlich verschiedene (nur zufällig lautlich gleiche) Wörter erkennt.

L L L. III, 1, 80 f.; *Armado:* „Doth the inconsiderate take salve *for l'envoy,* and *the word l'envoy* for a salve?" *Moth:* „Do the wise think them other? is not *l'envoy* a salve? — *Armado:* „No, page: it is an epilogue . . . ." Armado fasst hier „salve" = Salbe; *Moth* fasst es als das lateinische *„salve"*; dies wird durch die Zusammenstellung mit *„l'envoy"* (in der Form der Commutatio oder Antimetabole) klar gemacht; die erstgenannte Bedeutung wird einigermaßen durch den Artikel *a* deutlich.[113])

In L L L. IV, 2, 64—66 wird auf genau dieselbe Weise mit *„talent"* gespielt; *Nathaniel:* „A rare talent."

---

[112]) Vgl. J. Koch, Hist. Gramm. d. engl. Spr. I, 223 ff.; Mätzner, Engl. Gramm. pp. 186 ff.; A. W. v. Schlegel, 27. Vorlesung über dramat. Kunst u. Liter., pp. 193—195.

[113]) Vgl. Taubmanns Spiel mit dem lateinischen *„vel"* und dem Worte „Fell" (Taubmann, ed. Ebeling, p. 13).

Dull (Aside): „If a talent be a *claw*, look how he *claws* him with a talent.“ *Talent* ist mit *claw* verknüpft (und mit diesem antimetabolisch wiederholt), wodurch es das zweite Wort talent = „claw“ anregt; dieses Wort wird meist „talon“ geschrieben; das Spiel grenzt also schon an das echte *„pun“*.

In Gent. III, 1, 301 liegt ein Homographenspiel zwischen dem Worte *„speed“* und dem Namen *Speed* vor.

In Tw. II, 5, 123—126 finden wir ein Lautspiel zwischen *O* (= dem Vocal) und *O* (der Interjection). Daran schließt sich das Spiel mit *I*. Vgl. das Lautspiel ib. 132 f.: *Malvolio: „M, O, A, I.“ Sir Toby: „O! Ay!“* Dieses letzte Spiel, sowie das darauffolgende mit *„I, Ay“* ist schon ein echtes *pun*. Vgl. das schon oben erwähnte Spiel mit den Vocalen in L L L. V, 1, 57 f.

H 4 A, V, 3, 56; *Falstaff:* „There's that will *sack* a city“ (er hat eine Flasche Sect = „sack“ bei sich). Ein Spiel mit denselben zwei Wörtern, wenn auch in etwas anderm Sinne, findet sich in H 6 A, III, 2, 10.

R. 3, I, 3, 98 ff. (ein Spiel zwischen „marry“, dem Verbum, und „marry“, der Interjection): *Gloucester:* „. . . ay, marry, may she“, (doppelsinnig!) — *Rivers:* „What, marry, may she?“ (Interjection). — *Gloucester:* „What, marry, may she? marry with a king.“ Die Verbindung mit „with a king“ macht das Spiel (das Schmidt nicht verzeichnet) klar. Ellis (O. E. E. Pr. p. 923') citiert die Stelle (sowie Rom. I, 3, 62); er fasst das erste *marry* gleichfalls als Interjection („Mary!“) und leitet eine dem „marry“ gleiche Aussprache (für die damalige Zeit) ab. Marry wird oft im Spiele verwendet, so auch in Verbindung mit *Mar-I* u. s. w. Vgl. die Homonymenspiele. Dagegen liegt in Oth. I, 2, 52 f. (wo Delius ein Spiel vermuthet) kein Spiel vor, sondern die Wörter stehen nur zufällig beisammen; *Jago:* „He's married.“ — *Cassio:* „To who?“ — *Jago:* „Marry, to . . .“

H 8, III, 2, 96; *Wolsey:* „This candle burns not clear.“ Hiermit meint er natürlich *Anne Bullen*. Nach Staunton ist *bullen* ein alter Provinzialismus für *candle*. Das gleichlautende Wort wird hier durch ein synonymes Wort angeregt.

In Sonn. 78, 13: „But thou art all my art . . .“ liegt wohl kein zufälliges Spiel vor. In Rom. II, 4, 93 f. ist dasselbe Wortspiel durch „affecting“ des Wortes sichergestellt.

etc. etc.

b) Homonymenspiele (Spiele mit Gleichklang bei verschiedener Graphie). Formel: $l\,b\,s - l\,b'\,s'$, bzw. $l \begin{cases} bs \\ b'\,s' \end{cases}$.

Diese Spiele beruhen auf dem gleichen Laute ganz verschiedener, auch in der Schreibung oft sehr bedeutend auseinandergehender Wörter. Da bei der Vermischung der beiden Grundsprachen des Englischen viele Wörter lautlich zusammenflossen, ist die Zahl dieser Spiele natürlich sehr erheblich. Die Spiele selbst sind meist sehr hübsch und gefällig, indem sie den Hörer durch die Sinnesverknüpfung bei gleichem Laute angenehm überraschen (eine der Hauptaufgaben des Wortspiels, s. die Einleitung).

Die Sammlung dieser Spiele ist gerade in Bezug auf Shakspere keine ganz leichte Aufgabe. Die Aussprache der einzelnen Wörter war zu seiner Zeit von der heutigen wesentlich verschieden; man kann daher nicht immer mit Sicherheit sagen, ob ein Spiel auf völligem Gleichklang oder nur auf Klangähnlichkeit beruht. Wenn wir in der Praxis dieselben Anforderungen an diese Art von Spielen stellten, die wir bei der rein theoretischen Betrachtung dieser Gattung geltend machen müssen, so würde sich die Zahl der sicheren Fälle verhältnismäßig recht niedrig stellen. Aber — ebenso wie nach Lehrs' Worten [114]) in Wirklichkeit nicht jeder Gleichklang, den der „ans Passen gewöhnte“ Kritiker und Sprachforscher heraushört, auch von der großen Menge als solcher empfunden wird — so, behaupte ich, ist auch umgekehrt die große Menge nicht in der Lage, bei einem derartigen Wortspiele stets darauf zu horchen, ob wirklich absoluter Gleichklang vorliegt. Das Shakspere'sche Publicum muss wohl ein in Bezug auf Wortspiele geübtes Ohr besessen haben — man bekam im Theater und im gesellschaftlichen Leben damals deren genug

[114]) De Aristarchi studiis Homericis, p. 470; s. auch oben.

zu hören — aber trotzdem mag den Zuhörern manche leichte Lautverschiedenheit, die unser in dieser Beziehung geschultes Ohr herausfindet, entgangen sein. Der gewöhnliche Mensch hört nun einmal in sprachlichen Dingen nicht so fein. Was klingt dem Volke nicht alles gleich! Betrachten wir nur die Reime der Volkslieder, und unser Begriff vom Gleichklange beim Wortspiel wird, in die Praxis übersetzt, eine erhebliche Erweiterung erfahren. Wir dürfen also in der Praxis Spiele mit sehr leichter Klangverschiedenheit, wenn sie auch theoretisch vom Gleichklang zu scheiden sind, immerhin mit diesem gemeinsam behandeln, in der Überzeugung, dass sie, wenn auch nicht allen, so doch den meisten der Shakspere'schen Zuhörer in der That Spiele des Gleichklangs waren.

Eine Handhabe für die Untersuchung dieser Spiele bot natürlich das schon citierte meisterhafte Werk Ellis' (On Early Engl. Pronunc., besonders III, Ch. VIII, pp. 917—996). Zum Zwecke seiner Untersuchung hat Ellis eine Sammlung Shakspere'scher „*Puns*" angelegt. Er versteht unter dieser Bezeichnung nicht bloß die in Rede stehende Gattung von Wortspielen, sondern erklärt: „They include catchings up, misunderstandings, intentional or ignorant, false pronunciation, humorous allusions, involuntary associations of sound, even in pathetic speeches, coarse *doubles entendres*, and jokes upon words of every imaginable kind. Many of these defy notation, and are also useless for our present purpose. By far the greater number of real puns involve no difference of spelling . . ." [115])

Ellis benützt das *Pun*, um bei verschiedener Schreibung der Wörter aus der vermuthlich gleichen Aussprache Schlüsse auf die Shakspere'sche Aussprache überhaupt zu ziehen. Natürlich war die Ausbeute nur sehr gering, umsomehr als Ellis in richtiger Erkenntnis der Sachlage bei seinen Folgerungen hier noch vorsichtiger vorgieng als sonst. In mehr als einem Falle empfand er selbst „how careful we must be not to lay too much stress on the identity of the sounds in each word" (p. 922). Ich lege infolge der über das Wesen der Wortspiele gewonnenen Erfahrungen noch weniger Gewicht

[115]) A. a. O. III, Ch. VIII, § 8, p. 921.

auf diese Gleichheit des Lautes. Hat Ellis bei manchem von ihm herangezogenen *Pun* selbst schon den Gleichklang leise angezweifelt, so hat meine Untersuchung der betreffenden Spiele in mehreren Fällen diesen Zweifel als begründet erwiesen. Manches der von Ellis citierten *Puns* beruht nur auf bloßem Anklang, mitunter weist die Art der Verwendung des Spiels direct auf verschiedene Lautung; diese Wortspiele wurden von mir zur nächsten Gruppe geschlagen.

Da Ellis aber bei seinen Folgerungen sich nur von ganz sicheren Fällen leiten ließ und die *Puns* nur eines seiner Kriterien bildeten, so bleiben seine Schlüsse fast unverändert aufrecht.

Meine Untersuchung hat umgekehrt in Fällen, wo Ellis den Gleichklang bezweifelt, diesen festgestellt oder doch wahrscheinlich gemacht, so bei *all* > *awl* (Caes. I, 1, 25). wo Ellis (ib. p. 923') Bullokar gegen Gill (der Gleichklang angibt) Glauben schenkt. Da hier eine ganze Anzahl gleichartiger Spiele (mit Doppelsinn oder Gleichklang) zu einer Gruppe vereinigt sind (s. Gruppenspiel, das Spiel des Cobblers), so werden wir des Aufbaues und der Art dieses Gruppenspiels wegen auch hier Gleichklang anzunehmen haben. Oder wenn der Cobbler hier vielleicht, da er sich nun endlich vom Tribun als Schalk erkannt sieht, im Übermuthe des Spielens mit einem deutlichen *Pun* abschließen sollte, so ist jedenfalls der Unterschied der Lautungen beider Wörter nicht so groß als ihn Bullokar angibt. Dazu kommt noch, dass die heutige Aussprache beider Wörter Gleichklang zeigt; man kann also annehmen, dass die Wörter damals wenigstens schon auf dem Wege hierzu waren.

So groß Ellis' Sammlung auch ist, ist sie doch unvollständig. In Antony fand er, wie sein Recensent Müller (Sh.-Jahrb. VIII), kein *Pun*. Müller erwähnt nur das doppelsinnige „*play*" (Ant. II, 5). Ein solches Übersehen ist übrigens bei einer Anzahl von circa 115.000 zu untersuchenden Zeilen wohl verzeihlich. Sagte doch auch A. W. v. Schlegel, der Shakspere doch gewiss mit prüfendem Auge und wiederholt gelesen hatte, dass im Macbeth kein Wortspiel vorkomme!

Neben Ellis' Darstellung der Lautverhältnisse zu Shaksperes Zeit wurde besonders auch Abbotts bekanntes Werk benützt. Dass viele der Homonymen Shaksperes heute den Gleichklang verloren haben, braucht wohl nicht erwähnt zu werden. Ich lasse zur Kennzeichnung der einzelnen Abarten der Lautspiele eine Reihe von Beispielen folgen, deren Auswahl so getroffen wurde, dass sie 1. die Gattungen der Spiele veranschaulichen und 2. die Ellis'sche Sammlung ergänzen. Viele der Shakspere'schen Beispiele dieser Art gehören natürlich nach der heutigen Aussprache in andere Abtheilungen, z. B. *here* > *her*, *Rome* > *room* etc.

Je nachdem Gleichlaut trotz des verschiedenen ursprünglichen Vocalbestandes oder trotz verschiedenen Consonantenverhältnisses vorliegt, scheiden wir die Beispiele in vocalische und consonantische Fälle. Hieran schließen sich die Homonymenspiele mit Wörtern verschiedener vocalischer und consonantischer Graphie und endlich die Spiele mit dem Gleichklang getheilter Wörter.[116])

α) Spiele mit gleicher Lautung bei verschiedenem Vocalbestande. Hier mussten namentlich die Shakspere'schen Reime Auskunft geben (Ellis. Shakespeare's Rhymes, a. a. O. pp. 953 ff. u. Abbott).

Eines der häufigsten Spiele ist das zwischen *dear* und *deer*. Hier ist meist nur ein Wort *(deer)* gegeben, und das andere wird mitverstanden. Daher dürften Ellis soviele Fälle entgangen sein. Er nennt nur die Spiele in Wiv. V. 5, 123; LLL. IV, 1, 116. Dem letzteren Spiele ist das Lautspiel zwischen *shooter* > *suitor* erklärend beigefügt: je eine Bedeutung des einen Spiels wird durch je eine des andern Spiels gebunden. Weitere, von Ellis übersehene Spiele mit diesen Wörtern finden sich in: Wiv. V, 5, 18 f. (. . . my *deer?* my male *dear?*"); Shr. V, 2, 56; H 4 A, V, 4, 108 *(deer* > *dearer);* Meb. IV, 3, 206; Tit. III. 1, 91; Ven. 231 (wo das Spiel durch die Verbindung mit *park* erklärt wird); Ven. 239; Pilgr. 300. In Err. II, 1, 101 ist das Spiel zweifelhaft, in H 6 A IV, 2, 54 ist das Spiel zwischen *dear* > *deer* mehr ein bloßes Lautspiel.

[116]) Nach den weiteren Unterscheidungsmerkmalen der dialogischen Durchführung etc. wurden die Beispiele hier nicht mehr gesondert; s. oben p. 53, Note 61.

Heart = hart. Zu den bei Ellis genannten zwei Spielen kommen noch dazu: Tw. I, 1, 17, 21; IV, 1, 63; Caes. III, 1, 204. Dagegen finden sich die Wörter zufällig nebeneinander in Hml. III, 2, 282 f.

Die > dye. Dieses Spiel hat Ellis natürlich überhaupt nicht angeführt. Beispiele: As, III, 5, 7 (schon Steevens vermuthete hier ein Spiel); H 6 A, II, 4, 61; John II, 323.

Tied > tide. Zu dem von Ellis citierten Beispiele kommt noch das, wenige Verse später stehende: Gent. II, 3, 56 f. Dasselbe Spiel findet sich auch in Lylys Endymion (1591): *Epiton:* ... the *tide* tarries for no man. — *Samias:* True. — *Epiton:* A monstruous lie: for I was *tied* two hours, and tarried for one to unloose me. Das Lyly'sche Spiel hebt sich aber schon im Baue vom Shakspere'schen in Gent. ab.

Zu dem Spiele mit *foul* und *fowl* (Wiv. V, 5, 11 f.) halte man noch das mit *flour > flower* in Cor. I, 1, 149.

Capitol > capital: Hml. II, 2, 174.

Style > stile (Ado, V, 2, 6 und LLL. I, 1, 201) fehlen natürlich bei Ellis.

Guilt > gilt. Ellis übersah das Spiel in Mcb. II, 2, 56 f.: „I'll *gild* the faces of the grooms withal, | For it must seem their *guilt.*" In LLL. V, 2, 139 erscheinen die Wörter ohne Spiel neben einander.[117])

Son > sun. Ellis übersah H 4 B III, 2, 137 ff., wo freilich nur *son* gegeben ist, *sun* aber aus der Construction mit *shadow* hervorgeht; das ähnliche Beispiel in John II, 499 f. citiert Ellis. Dagegen fehlen ihm: LLL. IV, 3... und V, 2, 168 ff.; Shr. IV, 5, 6 (im ältern Stücke fehlt das Spiel!); Rom. III, 5, 127; R. 3, I, 1, 2 (nach der Lesart der Qs. und F.); H 4 A, II, 4, 135, 450 f.; H 6 A, IV, 5, 52; H 6 C, II, 2, 163; II, 6, 8; V, 3, 5 (Anspielungen auf das Wappenschild der Yorks); Ven. 863.

I > Aye (Ay). Das von Ellis gegebene und von ihm selbst angezweifelte Beispiel (Tp. IV, 1, 219) ist ein zufälliges Zusammentreffen der Wörter und kein Spiel. Dagegen entgieng ihm das echte Spiel in Tw. II, 5, 132 f., ebenso Rom. I, 3, 57 f. Zu den Spielen mit *I > Ay > eye*

---

[117]) Für H 5, II .... gibt Baumann (Londinismen, XXVIII f.) die Bedeutung *gilt* = Geld.

kommt noch ein Spiel mit *eye* > *ay:* Sonn. 148, 8: „Love's *eye* is not so true as all men's: *no*". Lettsom liest daher: „. . . . as all men's no." Vgl. damit LLL. II, 1, 188 f. Bei Lyly findet sich dieses Spiel sehr oft (s. Rushton, Shakespeare's Euphuism, p. 80).

Here > *her*[118]); Gent. IV, 2, 21: *Thurio:* „Ay; but I hope, Sir, that you love not *here*." Die Antwort enthält die Antithese *hence*. Vielleicht hat *Thurio* nicht *here*, sondern *her* gemeint; beide Wörter lauteten damals ja gleich. Proteus würde dann das Wort absichtlich falsch fassen, um dem albernen Thurio eine ebenso alberne Antwort zu geben. Es ist möglich, dass dann *here* infolge des Gegensatzes *hence* (der bei *her* nicht gleich verstanden wurde) in die Ausgaben kam. Doch ist dies nur meine Vermuthung. Ein Spiel liegt hier vor, wie man die Stelle auch lesen mag.

Die schönsten Wortspiele Shaksperes gehören in diese Gruppe. Ich nenne aus der großen Menge der Beispiele nur noch die schönen Spiele:

More > *moor:* Tit. IV, 2, 52 f. (von Ellis übersehen); Merch. III, 5, 42 ff.

Rome > *room:* John III, 1, 180; Caes. I, 2, 156; III, 1, 288 f. (von Ellis übersehen). Vgl. zu diesen Spielen Ellis a. a. O. p. 925', ebenso über das Spiel mit *Rome* > *roam* in H 6 A, III, 1, 51. Dasselbe Wortspiel gebraucht Th. Nash in einem Pamphlete vom Jahre 1599 (Lenten Stuff): es scheint ein für Landstreicher sprichwörtliches Wortspiel gewesen zu sein.

Woe > *woo:* Rom. III, 4, 8.

Taste > *test?* Für Tw. III, 1, 75 vermuthet Brinsley Nicholson ein Spiel zwischen *taste* und *test*, welch letzteres ein Provinzialismus für *taste* sein soll.[119])

Nought > *naught:* R 3, 1, 1, 97 ff. *Brakenbury* gebraucht *nought* = *nothing*. *Gloucester* fängt es auf und spielt mit obscönem Doppelsinn: „*Naught* to do with Mistress Shore?" In der Folge setzt er dann *naught* nochmals an, aber eindeutig. Vgl. hierzu: *Scraps*, by W. A. Harrisson[120]), wo das Spiel als Erläuterung zu Hml. III, 2, 137 verwendet

[118]) Bei Ellis nicht aufgeführt.

[119]) New Shaksp.-Soc. Transact., Series I, 1880—1886, p. 226.

[120]) New Shaksp.-Soc. Transact., ib. p. 442.

wird, und Rushton (Herrigs Archiv 34, pp. 351 f.), der das Wort *naught* seiner Bedeutung nach aus „Inst. 19, Henry VII. Ch. 6" erklärt.

Marrying > marring.[121]) In Wiv. I, 1, 25 f. verwechselt *Evans* beide Wörter. Für ihn klangen sie jedenfalls gleich (vgl. unten: *louses > luces,* woran sich das Spiel anschließt). Dass übrigens auch für andere hier ein Gleichklang vorliegt, zeigt die zum Zweck des Spiels erfolgte Einsetzung von *marr'd* für *married* in Rom. I, 2, 13, *Capulet:* „And too soon *marr'd* are those so early *made* (zugleich liegt hier die so beliebte Antithese mit *made* vor). Die Qu. A hat für *made* „married", was natürlich falsch ist. Solche Wörter können durch mehr oder minder nachlässige Aussprache nach Belieben gleich- oder verschiedenlautend gebraucht werden. In *Puttenhams „Arte of Poesie"* (Lib. III, cap. XIX) findet sich ein ähnliches Beispiel: „The maid that soon married, soon marred is."[122]) Dieses Beispiel spricht wieder für verschiedene Aussprache beider Wörter, wozu auch All's II, 3, 315 stimmt: „A young man married is a man that's marr'd" Wahl[123]) vergleicht damit ein ähnliches Sprichwort in H 6 C, IV, 1, 18: „Yet hasty marriage seldom proveth well." Die Umwandlung, die Shakspere mit diesem Sprichworte in All's vornahm, ist eine sehr glückliche zu nennen; man könnte es etwa mit „Junger Ehestand, alter Wehestand" verdeutschen. Ob Shakspere ein derartiges volksthümliches Sprichwort vorlag, kann ich nicht entscheiden; Wahl schweigt hierüber, also dürften auch die übrigen (mir nicht zugänglichen) Sprichwörtersammlungen nichts enthalten.

Diese Stelle ist auch für Shaksperes Verhältnis zu Puttenham lehrreich Die Einleitung des Sprichworts bei Shakspere zeigt, dass er Puttenham gelesen hat. Puttenham gibt an der oben genannten Stelle das ebenfalls citierte Beispiel als Beleg für eine Figur, die er „The Rebound"[124]) nennt, „alluding to the tennis

[121]) *Marry > marry* wurden bei den Homographenspielen abgehandelt.
[122]) Schon Steevens machte hierauf aufmerksam.
[123]) A. a. O. II. Theil, pp. 95 f.
[124]) Die Atanaclasis.

ball which being smitten with the racket reboundes backe againe, . . .“ Parolles nun sagt in All's, ehe er die erwähnte Außerung macht: „Why, *these balls bound.*“ [125]) Stellt man diese Worte einander gegenüber, so liegt der Gedanke nahe, dass Shakspere, als er das Sprichwort gebrauchte (das er vielleicht auch aus Puttenham in Erinnerung hatte), die in demselben angewendete Figur fühlte und sich an die Worte erinnerte, mit denen Puttenham diese Figur einbegleitete. Ist dies der Fall, und betrachtet man zugleich den Zusammenhang der Worte *„these balls bound“* mit dem übrigen Texte, so haben wir ein neues Beispiel der objectiven Darstellungskunst des Meisters vor uns. Eine köstliche Persiflage, der subjectivste Witz, den man sich denken kann, ist so in den Context und in die Situation verflochten, dass man nicht mehr bestimmen kann, ob das scheinbar so offen zutage liegende Spiel beabsichtigt ist oder nicht. [126])

etc. etc.

β) Gleichklang bei verschiedenem Consonantenbestand. Ellis hat nur wenig hierher gehörige Beispiele, da sie für seine Zwecke von geringerem Werte waren.

So citiert er wohl das Spiel *ace* > *ass*, Mids. V, 1, 312, das ich bei den Gruppenspielen (s. dort) abhandle. Die Fälle mit *ass* > *as* dagegen erwähnt er nicht: Cor. II. 1, 64: *Menenius:* „When I find the *ass* (= *as*, als Einleitung der Sätze) in compound with the *major* (ebenfalls doppelsinnig) part of your syllables.“ Vgl. A. Wright (Clar. Pr. Edit. Coriolan, p. 161).

Tw. II, 3, 184 f.: *Sir Andrew*: „And your horse now would make him an ass.“ — *Maria*: „Ass, I doubt not“ (= As I doubt not). In diesem Spiel fördert die Syntax und eine sehr glückliche stilistische Anordnung den Doppelsinn.

Dieselben Wörter spielen in Hml. V, 2, 38 ff.: „An earnest conjuration from the king, | As England was his faithful tributary, | As love between them like the palm

[125]) S. Rushton, Herrigs Archiv, 34, p. 330.

[126]) Immerhin lehren uns Stellen, wie die vorliegende, dass wir doch auf manchen Ausspruch in den Werken, der für des Dichters Biographie verwertet werden könnte (wie das sogleich zu besprechende Spiel mit *louses* > *luces*) mehr Gewicht legen sollten.

might flourish, | As peace should still her wheaten garland wear | ... And many such-like 'As'es' of great charge, ..." 'As'es' spielt entschieden auf Asses an, wie das beigesetzte „of great charge" beweist. Vgl. hierzu Delius' Note zur Stelle.

Buss > *buzz*. Lr. II, 1, 9. Die Lesart der Qs.: „*bussing* arguments" ist der Lesart der Fol. entschieden vorzuziehen. Schon Collier vermuthete ein Wortspiel mit „earbuzzing". Die Folio zeigt, wie ich dies schon mehrmals nachwies, das Bestreben, die Wortspiele auszumerzen. [127])

Dam > *damn*: Err. IV, 3, 51 ff. Dromio of Syr. spielt mit „devil's *dam*" und „God *damn* me". Vgl. dasselbe Spiel in As, III, 2, 9 und Merch. III, 1, 33 f. (wo noch überdies ein Spiel mit Volksetymologie vorliegt).

Wring > *ring*: Shr. I, 2, 17.

Knave > *nave*: H4B, II, 4, 278 („*nave* of a wheel", wo „*knave*" mitverstanden wird).

Knight > *night*: H4A, I, 2, 27.

Wildest > *vildest*: John IV, 3, 48. Durch die Schreibung der Herausgeber geht das Spiel verloren.

Words > *worts:* ein nur bedingter, weil durch einen Aussprachefehler Evans' hervorgerufener Gleichlaut in Wiv. I, 1, 123 f.: good *worts* = *words*. Falstaff fasst es als *worts* = Kraut etc. und setzt das Spiel mit good „*cabbage*" fort.

etc. etc.

An der Scheide zwischen dieser und der nächsten Abart hält sich das Spiel mit

coat > *quote*, *cote (coate)*: Gent. II, 4, 18 f. *Quote* wechselt in der Schreibung mit *cote, coate*. Malone nimmt hier ein Wortspiel mit *coat* an. Hieran schließt sich das Sinnspiel mit *jerkin* und *doublet*. Die stilistische Anordnung des Spiels ist eine Art des *catching up*.

[127]) Die Ursache dieser Erscheinung liegt vielleicht darin, dass den Herausgebern manches Spiel unverständlich war; vielleicht zeigte auch schon ihre Vorlage eine Änderung. Aber noch eine andere Erklärung ist möglich: das Wortspiel ist in der Literatur mehr oder minder Modesache. Shakspere fand es, als er als Dichter auftrat, in der höchsten Blüte. Später wendete sich der Geschmack des Publicums (wie wir später nachweisen werden) von dieser Gattung ab (vgl. Shaksperes spätere Werke). Vielleicht ließen sich die Herausgeber der Folio bei der Redaction der Stücke von dieser Rücksicht leiten?

γ) Gleichklang bei verschiedenen Vocalen und Consonanten.

Dollar > *dolour:* Meas. I, 2, 50 ff. (wo die Wörter mit dem doppelsinnigen „*crown*“ verbunden sind); Tp. II, 1, 16—19 (als Ergänzungsspiel durchgeführt); Lr. II, 4, 54. In diesem letzten Falle hat die Folio das Spiel bewahrt. Im Londoner Cant und Slang wird noch heute mit diesen Wörtern gespielt (vgl. Baumann, Londinismen).

Collar > *colour:* Tw. I, 5, 6; *Clown:* „. . . he that is well hanged in this world needs to fear no *colours*“ (*collars* wird mitverstanden). Ib. 10 und 12 spielt dann Maria mit den Wörtern, indem sie *colour* = „Fahne“ erklärt. In H 4 B, 5, 91—93 gebraucht Falstaff das Wort *colour* = Vorwand; Shallow erwidert: „A *colour* (= collar, vom Henker umgelegtes Halsband) I fear, that you will die in. — Falst.: „Fear no *colours*“ (= Fahnen, Kriegsdienst).

Choler > *collar:* H 4 A, II, 4, 356 f., wo *choler* durch die Verbindung mit *take* und *halter* als *collar* hingestellt wird. Eben dieses Spiel erscheint auch in Rom. I, 1, 3.[128])

Civil > *Seville:* Ado, II, 1, 304 („*civil* as an orange“ mit einer Anspielung auf *Seville*). Dieses Wortspiel findet sich in einem Pamphlet von Thom. Nash aus dem Jahre 1592. Skeat[129]) belegt aus Arnold's Chronicle (1811, p. 110 und p. 130) das Wort mit derselben Bedeutung: „*Ciuill* oyle“ und 2. „Dyuers shippis at *Cyuill*“.

Dem von Ellis citierten Beispiele *suitor* > *shooter* ist *suit* > *shoot* zur Seite zu stellen, doch ist das Spiel mit diesen Wörtern nicht ganz gesichert. Während in LLL. IV, 1, 109 ff. *shooter* aus *suitor* durch die Verbindung mit *bow* abgeleitet wird, ist in *Lucr.* 579 das Spiel nicht deutlich erkennbar. Delius nimmt kein Spiel an. In H 5, III, 6, 81 liegt entschieden kein Spiel zwischen den beiden Wörtern vor, wiewohl Wright an ein solches gedacht zu haben scheint. Das Spiel in LLL. ist wegen seines Auf-

[128]) Vgl. Rushton, Herrigs Arch. 37, p. 83. Das Spiel war damals sehr üblich. Ein derartiges Wortspiel wurde einst bei Hofe gemacht (vgl. Nugae Antiquae I, 175 f. und N. Drake, Shaksp. and His Times p. 418): „. . . . so will not I adventure her Highnesse *chollar*, leste she shoulde *collar* me also.“

[129]) New Sh.-Soc.-Transact. 1880—6, Series I, p. 442.

baues interessant. *Boyet* gebraucht das Wort *suitor; Rosaline* fasst es absichtlich als *shooter* (was aus der Antwort: „she that bears the bow" hervorgeht), welches Wort damals wahrscheinlich gleichen Laut hatte.[130]) Als *Boyet* dann das Wort so wie sie fasst und nach ihrem „deer" fragt, benützt sie dieses neue Wort zu einem neuen Spiele mit dem doppelsinnigen „horn". *Deer* geht mit dem Nebensinne *dear* natürlich auf *suitor*, mit dem eigenen auf shooter. Das Spiel enthält Merkzeichen, welche es gewissermaßen als ein vom Dichter mit Vorliebe gezeichnetes Muster für Wortgefechte hinstellen: mit dem doppelsinnigen „finely put off", „finely put on" glossieren die Spielenden nach jedem Trumpfe selbst ihr Spiel; sie stellen sich als Urtheilende über ihr Werk. Solcher Stellen gibt es bei Shakspere eine ganze Reihe (vgl. unten: Shakspere als Theoretiker des Wortspiels).

Dasselbe Spiel erscheint auch in Lylys Euphues (vgl. Ellis, ib. und Rushton, *Shakespeare's Euphuism* pp. 3 f.).

Louses > *luces*, das für Shaksperes Biographie so wichtige Spiel in Wiv. I, 1, 17 ff.[131]) Slender gebraucht *luces* = Hechte, Evans fasst das Wort als *louses* = lice; gleichzeitig versteht er unter *coat* (= Wappenrock) *coat* (= gewöhnlicher Rock). Hieran reihen sich dann in ähnlichem Missverständnisse die oben besprochenen Spiele mit *marrying* > *marring*, mit *salt-fish* und *fresh fish* und mit *quarter*. Dieses Gruppenspiel zählt zu den bekanntesten Shakspere'schen Wortspielen wegen der Beziehung zum Spottgedichte auf *Sir Lucy* (s. Delius, Anhang und Drake, a. a. O.) und wegen der Schlüsse, die man daraus auf die bekannte Wildererepisode gezogen hat.

Drake (a. a. O pp. 196 ff.) hält das Gedicht für ein echt Shakspere'sches. Bezüglich der Aussprache der Wörter[132])

[130]) Vgl. Ellis, a. a. O. p. 922 u. A. Wright (Coriolan, Clar. Pr. Edit. p. 155), der für die gleiche Aussprache spricht und sich hierbei namentlich auf die Druckfehler der Folio stützt.

[131]) Vgl. Ellis, a. a. O. p. 923 und meine Bemerkungen (oben) zu *marrying* > *marring* und *salt fish* etc. beim Doppelsinn.

[132]) Mit Recht erinnert Ellis, dass Evans das Spiel trägt, also die Aussprache für gewöhnlich nicht gleich zu sein brauchte. S. oben meine Bemerkung zu *marrying* > *marring*.

bemerkt er (p. 198): „It must be confessed that the greater part of the point, . . . depends upon provincial pronunciation; for in a note on the copy which Mr. Coppel possessed, it is said that „„the people of those parts pronounce *lowsie* like *Lucy*““ [133]). Drake gibt dann noch die in einem andern Fragment erhaltenen zwei Stanzen an und leitet aus dem Vorkommen des Wortspiels „deer“ (dear) — eines nach seiner Meinung echt Shakspere'schen — die Ansicht her, dass auch diese beiden Stanzen von Shakspere herrühren müssen. Ich kann nun diese Ansicht nicht theilen; derartige Wortspiele wie *deer (dear)* waren damals jedermann geläufig und beweisen gar nichts. Anders verhält es sich mit dem Spiele mit *luces,* beziehungsweise *lowsie,* das überdies (auch in der Ballade) durch andere Momente als Shakspere'sches Spiel gekennzeichnet ist. Ich muss aber feststellen, dass auch das Spiel in Wiv. I, 1, 17 ff. nicht von Shakspere erfunden, sondern von ihm hier nur (angeblich wegen seiner Rachegelüste gegen Sir Lucy) angewendet ist. Rushton (Herrig's Arch. 37, pag. 84) bringt nämlich eine Parallele aus Holinshed: „A Continuation of the Chronicles of Ireland“ bei, welche dieses Wortspiel enthält. Shakspere hat Holinshed gekannt, er wird wohl auch diese „Continuation“ gelesen haben. Die Übereinstimmung ist in der That auffallend; die Stelle lautet: „Having lent the king his signet to seal a letter, who having powdred erinuts ingrailed in the seale; Why how now (quoth the king) what. thou *lice* here? And if it like your majestie, quoth sir William, a louse is a rich cote, for by giving the louse, I part armes with the French king, in that he giveth the floure de lice. Whereat the king heartilie laughed, to heare how pretilie so biting a taunt (namelie proceeding from a prince) was suddenlie turned to so pleasant a conceipt.“ Es ist verständlich, dass Shakspere — falls er Grund zur Gehässigkeit gegen Lucy hatte — sich dieses wie auf den Mann gemünzten Spiels erinnerte und bediente. Ein Beweis dafür, dass er das Spiel aus Gehässigkeit einflocht, lässt sich aus dem Spiele selbst allerdings nicht ableiten.

Ferner gehören in diese Gruppe die Spiele mit *Ache* > *h*: Ado III. 4, 54 ff.; *Beatrice:* „I am exceeding ill.“ *Margaret:*

[133]) Hat Ellis diese Stelle übersehen?!

„For a hawk, a horse, or a husband?“ *Beatrice:* „For the letter that begins them all, **H**“ (= ache). Ebenso Ant. IV. 7, 8: „I had a wound here that was like a *T* (⊣). But now 'tis made an H“ [Er hat noch einen Hieb dazu erhalten (= H), zugleich eine Anspielung auf „ache“. Vgl. Wright, Tempest, Clar. Pr. Edit. p. 97: „It (ache) was the origin of many a poor jest. In Baret's Alvearie (as Bothwell pointed out) there is a distinction between the verb and the noun: „‚Ake is the Verbe of this substantive *Ache, ch* being turned to *k*.‘“ Vgl. daselbst auch Heywoods Epigramm: „Of the Letter H“ (Spencer-Society-Reprint, p. 111), in welchem auch zwischen *H* und *ache* ein Spiel stattfindet, das den Shakspere'schen Spielen ähnlich ist. Vgl. endlich über das Wort auch noch Ellis. p. 930'.

Meddler > medlar: As, III, 2, 125; Tim. IV, 3, 305. 307, 309: Zuerst wird *medlar* = „Mispel“ gebraucht; dann fasst es Timon als „Kuppler“; Apemantus setzt es hierauf nochmals in der ersten Bedeutung an (vielleicht auch doppelsinnig); zuletzt erwidert noch einmal Timon damit, indem er dem Worte den Nebensinn „rotten“ gibt. Apemantus schließt das ganze Spiel ab mit den Worten: „An thou hadst hated *meddlers* sooner.“

Sallet > salad: H 6 B, IV, 10, 9 f., 11 f., 16; *Cade:* „ . . . to see if I can eat grass, or pick a *sallet* (nicht doppelsinnig!) another while, which is not amiss to cool a man's stomach . . . “ „And I think this word ‚sallet‘ (= *salad* und *headpiece*) was born to do me good: for many a time, but for a *sallet*, my brain-pan had been cleft with a brown bill . . .“ In dieser Weise speculiert er noch eine Weile über dieses Wort, das er einmal als „*salad*“ (9, 11, 16) und ein andermal (10 u. 12) als „*sallet*“ fasst. Dies Spiel zeigt uns auch, wie Wortspiele entstehen, und wie Leute auf niederer Bildungsstufe an dem überraschenden Spiele zwischen Laut und Bedeutung Gefallen finden.

Sheep > ship. Außer dem von Ellis citierten Spiele in L L L. II, 1, 219 ist noch zu erwähnen: Gent. I, 1, 73 f. und Err. IV, 1, 93.

Cozen > cousin: R. 3, IV, 4, 222. Dem *cousins* wird *cozen'd* entgegengestellt, als ob es eine Ableitung daraus

wäre.[134]) Ebenso spielt Hotspur in H 4 A. I, 3. 254 f. mit *cousin* und *cozeners*, während Evans in W i v. IV. 5, 79 statt *cozening Germans* > *cousin-g e r m a n s* (leibliche Vettern) gebraucht.

etc. etc.

Withmade > *with maid* (M e a s. I, 2, 94) bildet den Übergang zur folgenden Art.

δ) S p i e l e i n f o l g e d e r T h e i l u n g d e r W ö r t e r. Schon Quintilian kannte diese Art: *Corvinum* > *cor vinum; inculto loco* > *in culto loco.*[135])

Abroad > *a broad: Rom.* II, 4, 88—91 (nur nach Farmers Lesart). Auf Mercutios: „ . . . that stretches from an inch narrow to an ell *broad*" antwortet Romeo: „I stretch it out for that word — *broad:* which **added** *t o t h e g o o s e,* proves thee *f a r a n d w i d e a b r o a d g o o s e.*"

Dies ist F a r m e r s Auffassung der Stelle. Er behält *abroad* (nach der Fol.) bei und verbindet es mit *far and wide.* Dadurch hat er das Sinnspiel zwischen *wide* und *broad* (das durch gewaltsame Worttheilung aus *abroad* gelöst wird) erklärt, doch das eigentliche Spiel fasste er nicht, das Shakspere selbst aufwies durch die Einfügung der Worte: „*added to the goose*". Es ist zu lesen: *a broad goose*, wodurch 1. ein Spiel (nach b α) mit *brode goose* (= Brutgans) und 2. ein Spiel mit *far and wide* (nach der vorliegenden Art) gewonnen wird, indem *a broad* beim Sprechen wie *abroad* klingt.

Ajax > *a jakes:* L L L. V, 2, 581: „Your lion . . . sitting in a *close-stool*, will be given to A j a x." (Ein Spiel mit *a jakes* = Abtritt, Abort, durch „*close-stool*" verdeutlicht). Dieses Spiel ist auch Shaksperes Zeitgenossen nicht fremd.

In L L L. IV, 2, 85 f. haben wir zwei solche Spiele, von denen eines genau nach Quintilians Schema gebaut ist. Auch hier gibt der Dichter selbst die Technik des Spiels an: *Holofernes:* „Master *person* (= parson), — q u a s i

---

[134]) Vgl.: „My cousin cozen'd" in Mundays „The Downfall of Robert Earl of Huntington, 1597.

[135]) Ein deutscher Fremdenbuchvers auf die Gräfin Ida Hahn-Hahn liefert gleichfalls ein hübsches Beispiel: „*Belle* warste | *Triste* biste: Siehste. wie De biste, | *Belletriste* —" (Kleinpaul, a. a. O.).

pers (= pierce) *on.* An if one should be *pierced*, which is the one?" *Costard* geht sofort auf dieses Spiel ein: „He that is likest to a *hogshead* (= Oxhoft)." Dieses *hogshead* theilt sich Holofernes im Geiste sogleich in: *„hog's head"*, wie aus seiner Antwort hervorgeht: „ . . . pearl enough for a *swine."*

We men > *women*: LLL. IV, 3, 360. Vgl. Puttenham a. a. O. p. 147 und Rushton, Herrigs Archiv 39, p. 267.

LLL. V, 1, 66: *Wit-old* spielt auf *wittol* an, das in alter Schreibung *wittold* war (= cuckold).

Marry! > *Mar-I*: As. 1, 1, 34.

Judas > *Jude-ass:* LLL. V, 2, 629, vgl. Abart 3.

In Ado II, 1, 82 f. liegt ein Spiel zwischen *cinque-pace* > *sink* [a pace] vor, obwohl nur *sink* gegeben ist; die Theilung wird eben im Geiste vorgenommen (Colliers alter Manuscript-Corrector ändert um: *„sink a pace* into his grave").

Als letztes Beispiel erwähne ich noch Gent. I, 1. 171 ff.; *Proteus*: „But what said she?" — *Speed* (first nodding): „Ay." — *Proteus:* „Nod-Ay, why that's noddy." Fol. 1 liest: *I* statt *„Ay"*, was besser zu *„noddy"* passt. Vgl. Ellis. Eine köstliche Behandlung lässt Janssen (Shaksp.-Miscellen. Engl. Studien XV, pp. 309 f.) dem Spiele angedeihen. Er will folgendermaßen lesen: *Prot.:* „But what said she?" — *Speed:* „She did *nod."* *Prot.* (*not* verstehend!): „What did she *not?"* Hierauf antwortet *Speed* (der wieder „What, did she *nod?"* verstanden haben soll): „Ay." *Prot.* schließt nun ab: „Not — Ay — why, that's nothing." (!) „Nun," fügt Janssen befriedigt hinzu, „ist alles (auch v. 122) *in bester (!) Ordnung."* Ich glaube, der Text war auch früher schon in Ordnung. So handgreiflich trug Shakspere seine Wortspiele denn doch nicht auf, und so matt, wie Herr Janssen in seiner Änderung verfährt, hat unser Dichter nie ein Spiel geschlossen. Das Spiel ist nach dem vorliegenden Texte deutlich genug. Proteus, der eben spielen will, übersetzt die Geberde Speeds in Worte und spielt damit und mit der Antwort „I" (beziehungsweise „Ay"). Janssen hat das Spiel ebenso missverstanden, wie er das Wort *noddy* missdeutete. Über dieses Wort vgl. Rushton[136]), der hierzu

[136]) Herrigs Archiv 34, p. 341.

eine Stelle aus Puttenham (a. a. O. Lib. I, cap. XX, p. 35) citiert: „. . . and Thersites the glorious *noddie* . . . .“ und eine andere aus Anat. Melanch. (Part. I, Sec. 2, Mem. 4 Subs. 4): „. . . . they will be scoffing . . . . till they have made . . . ex stulto insanum, a mope a *noddy*.“

etc. etc.

2. Spiele mit klangähnlichen Wörtern.

Formel: $l \sim l' \mid \begin{matrix} b\ s \\ b'\ s' \end{matrix}$ beziehungweise $s\ b\ l \sim l'\ b'\ s'$.

Bei der Beurtheilung, ob ein Spiel auf Klangähnlichkeit oder auf Gleichklang fußt, haben wir eine Hilfe am Sinn und Aufbau des Satzganzen. Dieses Kriterium konnte Ellis noch nicht anwenden. Eine geringe Sprechnachlässigkeit kann sehr ähnlichen Wörtern Gleichklang verleihen, wenn dies dem Zwecke des Spiels entspricht; umgekehrt können durch genaue Aussprache diese Wörter geschieden werden. Es fragt sich also immer: wird das Spiel durch Gleichklang oder durch Lautverschiedenheit besser gefördert? Viele sichere Fälle lassen erkennen, dass Antithesenspiele an verschiedenen Laut gebunden sind. Hier findet sich nur dann Gleichklang, wenn die Antithese als etwas Überraschendes hingestellt werden soll.

Schon Cicero benützte gerne den ähnlichen Laut sinnverschiedener Wörter. Bei den Deutschen hat besonders Lichtenberg die Spiele dieser Art gepflegt (vgl. seine vermischten Schriften II, 376: perpetuum nobile etc.). Das Mittelalter urtheilte: Germanis *vivere* est *bibere;* aus Kaiser *Tiberius* wurde *Biberius* gemacht u. s. w.

Diese Gattung zeigt manch reizendes Scherzwort, aber auch erbarmungslos schlechte Witze. [137]) Shakspere wendet

[137]) Hierher gehören die Wortspiele Abrahams a Sancta Clara, sowie die zur Berühmtheit gelangten, von Schiller den Abrahamischen nachgebildeten Wortspiele des Kapuziners in Wallensteins Lager; hierher gehören aber auch die unzähligen guten und schlechten Witze, die erbarmungslosen Kalauer, die das Leben täglich zeitigt (Bismarcks „Ottographie“ statt Orthographie. „Tragiker“ statt „Packträger“ etc.; vgl. hierüber die Beispiele bei Kleinpaul). Auf diesem Boden übte sich der Volkswitz auch gerne in komischen (Volks-) Etymologien, und viele Wörter verdanken überhaupt

die letzteren nur zur Charakteristik geistloser Personen an, oder wenn eine geistig höher stehende Person sich über andere lustig macht oder sie verächtlich behandelt.

Auch hier können wieder beide Wörter oder nur eines gegeben sein; das Spiel kann auf eine oder mehrere Personen vertheilt sein etc.

Die Anklänge selbst können der verschiedensten Art sein.

Red > *rid:* Tp. I, 2, 364, ein sicherer Fall. *Caliban* erzählt, er habe Prosperos Sprache erlernt, um fluchen zu können, und er legt sofort eine Probe ab: „The red plague rid you." Indem er von seiner Sprache redet, wird er sich ihrer bewusst: die Bedingung für das Wortspiel ist damit gegeben. Gerade Menschen auf der Bildungsstufe Calibans verfallen, wenn sie sich der Sprache bewusst werden, sofort ins Spielen.

Tongue > *tang:* Tp. II, 2, 52. Die Verschiedenheit des Lautes ist durch die Technik des Spiels gesichert; es liegt hier vielleicht nur ein „reines Lautspiel" vor.

Lock > *look:* Gent. II, 4, 89: „... hold his eyes lock'd in her crystal looks."

Mad > *mated* in Err. III, 2, 54; vgl. damit das Spiel *mad, madly* > *mated* in Shr. III, 2, 246, worauf Gremio mit *mated* > *Kated* spielt: „Petruchio is Kated."

Hem > *him:* As, I, 3, 19 f.

Stoics > *stocks;* Shr. I, 1, 31: „Let's be no *stoics,* nor no *stocks.*" Ellis vermuthet hier Gleichklang. Die bestimmte scharfe Antithese hätte ihm jedoch sofort die verschiedene Lautung außer Zweifel stellen müssen. In Lylys Euphues findet sich dieses Spiel zweimal (vgl. Rushton, Sh.'s Euphuism, pp. 2 ff.), und auch dort liegt verschiedene Aussprache vor, desgleichen in Greenes *Tu Quoque,* Dodsley XI, 258. Aus denselben Gründen ist verschiedene Aussprache anzunehmen bei dem Spiele *court* > *cart,* Shr. I, 1, 54 f.[138])

---

nur solchen Spielen ihren Ursprung. Auch Shaksperes Zeit und Gesellschaft liebte diese Gattung. In der Mermaid mögen solche Scherze häufig genug zwischen den Gästen hin- und hergeflogen sein.

[138]) Ein interessantes Spiel mit verschiedener Aussprache eines Wortes liegt vor in Sonn. 86, 5: „Was it his *spirit* (= Geist, einsilbig) by *spirits* (= höhere Wesen, zweisilbig) taught ...."

Diese Spiele verstärken die Antithese[139]), so in H 6 A, I, 3, 31 f.: „ . . . thou . . . proditor, | And not protector . . .“; desgleichen „attached, not attainted“ in H 6 A, II, 4, 96.

Care > *cure*, H 6 A, III, 3, 3. In der sprichwörtlichen Wendung „past *cure*, past *care*“ kommt das Spiel oft vor: Sonn. 147, 9; LLL. V, 2, 28 etc.

Heat > *heed*, H 6 B, V, 1, 159 f. ist einer der unsicheren Fälle.

Hap > *hope*, H 6 C, II, 3, 9.

Troil. I, 2, 145 ff.: Dem „addle egg“ wird von Cressida *idle head* entgegengestellt. Delius übersah das Spiel. Schmidt fasst *addle* als „in a morbid state“, und *idle* = „silly“. Auch in Lylys Euphues findet sich diese Antithese (vgl. Rushton, Sh.'s Euph. p. 2): *addle egg* > *idle bird*.

Full > *fool*, Troil. V, 1, 10.

Three > *trees* (antithetisch verwendet) in Cor. II, 1, 203 ff.

Conceal'd > *cancell'd* (mit einer Antithese) in Rom. III, 3, 98. Auch hier vermuthet Ellis irrthümlich Gleichklang.

Feast-won > *fast lost*, ein deutliches Antithesenspiel (in Tim. II, 2, 180).

Lief > *live*, Caes. 1, 2, 95. Wright (Clar. Pr. Ed. 94) weist dem Worte *lief* die Aussprache *lieve* zu, was mit der gewöhnlichen Schreibung der Fols. stimmt. Dann wäre das Beispiel aus der Ellis'schen Sammlung auszuscheiden.

Kin > *kind* (Hml. I, 2, 65): *Hml.* (aside): „A little more than *kin* and less than *kind*.“ Die Wörter sind etymologisch und dem Sinne nach verwandt. Die Antithese ist durch die Verknüpfung und Stellung der Wörter angedeutet. Das Wortspiel ist ein Meisterwerk der charakterisierenden Kunst; vgl. hierüber unten den Abschnitt über „Das Wortspiel als Mittel der charakterisierenden Kunst“.

Trap > *tropically*; Hml. II, 2, 247: „The Mouse-*trap*. Marry how? *Tropically*.“ Q. A. hat „trapically“. Dies wäre plumper und Hamlets sonstiger Art des Spielens entgegen. Das Spiel mit dem bloßen Anklange ist feiner als die directe Ansetzung der lächerlichen Bildung „trapically“. Die Lesart der Q. A. ist also nicht einzusetzen.

[139]) Diese Antithesenspiele mit Scheidung ähnlich lautender Wörter hätten Ellis viel Material liefern können!

Last, not least (das bekannte Spiel): Lr. I, 1. 85. Die Antithese stellt das Spiel außer Zweifel, daher ist die Emendation der Stelle (in der gegebenen Fassung) berechtigt, vgl. Delius, Note 28. Al. Schmidt (Anglia III, pp. 20 f.) will dagegen die alte Lesart „and *least*" beibehalten; er erklärt: „und jüngstes Kind."

Ant. V, 1, 2 f.: „ . . . he mocks | The pauses that he makes."

Cymb. III, 6, 21 ff.: *hardiness* > *hardness* (mit Antithese).

Lucr. 1188 u. 1202 f.: *shame* > *fame.*

Sonn. 6, 12: *leave* > *live.*

etc. etc.

Manche Anklänge dienen der Verstärkung und Hervorhebung eines Begriffes, z. B.:

Hard > *heart* (meist mit „affecting of the word"): Ven. 375, 378, 426, 500; Lucr. 978 etc.

A *coal* that must be *cool'd:* Ven. 387.

Love > *leave:* Gent. II, 6, 17 f.; IV, 4, 79; Ven. 568; Sonn. 73, 14; 49, 13 f. etc.

Love > *live:* Sonn. 72, 2; 19, 14; 71, 12 (life) etc. Puttenham (p. 212) citiert ein ähnliches Spiel aus einem Gedichte Sir Phil. Sidneys.

Art (Substant.) > *arms* (antithetisch): Pilgr. 223.[140])

Besonderer Art sind die Spiele mit Vertauschung ähnlich klingender Wörter; (oft erfolgen sie infolge unzulänglicher Kenntnis der Sprache). Sie sind für die Feststellung der Aussprache sehr wichtig. Außer *Evans* in Wiv. ist auch noch die Prinzessin *Katherine* in H 5 (III, 4, 31 etc.) Trägerin solcher Spiele: *chin* > *sin; nails* > *mails* etc. Freilich hat man diese Scene Shakspere absprechen wollen, s. Wright, Clar. Pr. Edit. p. 150.

Hierher gehört auch das Spiel mit den Namen *Benedictus (Carduus)* und *Benedick* in Ado III, 4, 74, 76, 80. Vgl. hierzu Rushton, Herrigs Archiv 36, pp. 207 f.

Lover > *lubber*: Gent. II, 5, 44, 47. Puttenham erwähnt (p. 212), dass er mit diesen Wörtern in einem Interlude gespielt habe.

etc. etc.

[140]) Diese Fälle berühren sich nahe mit den reinen Klangspielen (Assonanz-, Reim- und Alliterationsspiel).

3. Spiele, die auf geringerer Klangähnlichkeit fußen.

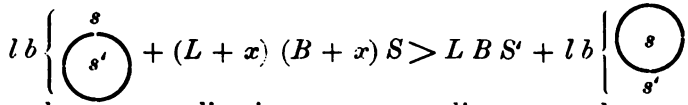
a) Spiele mit theilweisem Gleichklang infolge der Zusammenstellung scheinbar von einander abgeleiteter Wörter; Spiele mit Volksetymologien etc.

So wird in H6B, IV, 2, 170 ff. das Wort „maimed" dem Spiele zuliebe an Maine angeglichen: mained. Die Folio bewahrt hier den Witz, die Qs. setzen das sprachlich richtige, hier im Spiele aber falsche „maimed" ein.

Echte Spiele dieser Art [nach der Formel: $l\,b\,s > (l + x)\,(b + x)\,s'$][141]) sind:

Gent. II, 4, 45 f.: *bare* liveries > live ... *bare.*

Die Verbindung mit dem doppelsinnigen *bare* verstärkt das Spiel:



Der Kreis (◯) um s, beziehungsweise s', zeigt an, dass die eine Bedeutung in der betreffenden Verbindung nicht zutage tritt.

Rom. I, 5, 102: „And palm to palm is holy palmers' kiss."

H5, IV, 4, 29 ff.: *fer* > *ferret.*

Hml. III, 2, 109 ff.: *Brutus* > *brute.*

etc. etc.

Hieran schließen sich die Spiele, welche nicht sosehr als Ableitungen, sondern mehr als Klangspiele beabsichtigt sind:

H6C, I, 1, 48: *plant* > *Plantagenet.*

Troil. IV, 4, 32 ff.: *Troy* > *Troilus.*

Rom. II, 4, 39 f.: „Here comes *Romeo* Without his *roe.*"

Sonn. 84, 5: penury > pen; etc.

Verwandt damit sind die Spiele nach der Art:

$(l + x)\,(b + x)\,s > (l + x')\,(b + x')\,s'$:

H6B, I, 1, 124: *Suffolk* < *suffocate* (gleichsam aus *suffolk — ate*!).

Tw. V, 1, 41: *triplex* > (a good) *tripping* (measure).

etc. etc.

[141]) Wobei x die Ableitungssilbe der fingierten Ableitung anzeigt.

b) Spiele des Compositums mit dem einfachen Worte, beziehungsweise zwischen Compositis.[142])

Diese Spiele erfolgen nach den Arten des Metaplasmus, d. h. durch Zusatz am Anfange (*to do* > *to undo*: Prothesis) oder durch Zusatz am Ende (Paragoge). Manche dieser Spiele beruhen auf der *Hyphen* benannten Figur, welche Wörter, die der Usus trennt, so verbindet, dass sie als ein Begriff erscheinen: Jung — Frau > Jungfrau.

Ferner trenne ich von den Spielen mit wirklichen Compositis jene mit scheinbaren Compositis. Letztere sind nach den Regeln der Wortbildung zwar ebenfalls echte Composita, verdienen aber hier den Namen scheinbare Composita, weil bei ihnen nicht die im Spiele vorliegenden einfachen, sondern andere Wörter (Homographen oder Homonymen) zur Bindung gelangen. Sie bilden den Übergang von der früheren Art zu den Spielen mit den eigentlichen Compositis. Die Spiele mit den scheinbaren Compositis sind frischer, lebendiger und kräftiger.

H 4 B, I, 2, 222: „. . . not in ashes and *sackcloth*, but in new *silk* and old *sack* (= Sect).“ Das einfache *sack* ist ein Homograph zu dem componierten *sack* (cloth).

Hierher gehören eigentlich auch die schon bei der Art 1 b γ und 1 b δ besprochenen Spiele *withmade* > *with maid* und *Judas* > *Jude-ass* (L. L. L. V, 2, 628 ff.). Letzteres Spiel weist Staunton schon in Heywoods Gedicht „On a Governour called *Jude*“ nach (Poems, 1566[143]).

Gent. III, 1, 280 f.: *mastership* > *master's ship*.

Den Übergang zu den echten Compositis bilden Spiele wie das in Rom. IV, 4, 13: *a jealoushood* > *a jealous-hood*.

Spiele des Compositums mit dem einfachen Worte (oft mit Doppelsinn):

John III, 1, 217 f.: *mov'd* > *remov'd* (= abermals bewegt und entfernt).

H 4 B, II, 4, 2 f.: *John* > *Apple-Johns*.[144])

[142]) Vgl. Puttenham (173 f.): Of auricular figures etc. Ich bemerke jedoch, dass die Figur erst durch die Verbindung mit einem Sinnspiel zum Wortspiel in unserem Sinne wird.

[143]) Vgl. hierzu auch Byrons „Epitaph on John Adams, of Southwell“: „He could not *carry off* — so he's now *carri-on*.“

[144]) Das einfache Wort kann auch einer andern Wortclasse angehören: Meas. IV, 2, 12: *peach-colour'd* > *peach* (= Verbum). Fälle wie *dis-*

Lucr. 21: *peer* > *peerless.*[145])

Beispiele solcher Wortspiele mit Hyphen finden sich oft.

Tw. I, 5, 159 f.: „What *kind* o'*man* is he?" „Why, of *mankind.*" Tw. I, 2, 5 f.: *perchance* > *per chance.*

Wiv. III, 3, 166 f.: *buck-washing* > *wash of the buck* (mit Anspielung auf die Hörner des Hahnreis).

Lr. II, 2, 34 f.: *moon shines* (Verbum) > *moonshine.*

Ant. I, 5, 13 ff.: *indeed* > *in deed.* Pilgr. 182, 3: *farewell* > *fare well.*

Es können auch bloß die einfachen Wörter gegeben sein und das Compositum durch das Sinnspiel nur angeregt werden:

John I, 1, 141 f.: „rose" und „three farthings" regen das Compositum „three farthings rose" an.

Die componierten Wörter werden auch zerlegt und die Bestandtheile in vertauschter Ordnung neuerlich verbunden: $(l\,b\,s + l'\,b'\,s')\,S + \lambda\,\beta\,\sigma < (\lambda\,\beta\,\sigma + l'\,b'\,s')\,S' + l\,b\,s$; z. B. Troil. V, 5, 40: Ulyss.: With such a careless force, and *forceless care.*[146])

etc. etc.

Spiel mehrerer Composita, die ein Grundwort enthalten:

H 6 A, III, 1, 52 f.: *forbear* > *overborne.*

Lr. III, 2, 25 ff.: (head) > head-piece > cod-piece.

Fälle wie *apprehend* > *comprehend* (Mids. V, 5, 6 und 19 f.) gehören nur dann hierher, wenn ihnen ein Witzspiel zugrunde liegt.

Manche Beispiele zeigen fast nur mehr ein bloßes Lautspiel, so Ven. 432: *Deep*-sweet music, *deep*-sore wounding.

etc. etc.

c) Anagrammspiele (Lautspiele, die durch Buchstabenvertauschung entstehen).

grace > *grace* (Pilgr. 36, L L L. IV, 3, 67 etc.), *content* > *discontent* (Compl. 56) sind sehr zahlreich; sie sind strenge von jenen Fällen zu sondern, wo bei gleicher Figur kein Wortspiel vorliegt!

[145]) Die Lesart der späteren Ausgaben „prince" für „peer" ist falsch, da hier ein Wortspiel beabsichtigt ist.

[146]) Vgl. das schöne Spiel in Kudrun 623: Daz muote Hartmuoten harte sêre.

Diese bei anderen Autoren oft sehr reich vertretene Art[147]) ist bei Shakspere — nicht zum Nachtheile seiner Dichtungen — selten. Wo diese Art erscheint, tritt sie in gemilderter, edlerer Form auf.

Err. III, 2, 111 f.: *Dromio of Syr.:* „*Nell,* Sir; but her name and three quarters, that is **a(n ell)** and three quarters, will measure her from hip to hip."

L L L. IV, 2, 58 ff., ein Spiel zwischen sore + **L** und sorel, das zugleich mit Doppelsinn (des Wortes *sore*) verbunden ist.

d) Wortspiele mit rüpelhafter Verwechslung und Verstümmelung der Wörter (Spiele mit Volksetymologien).

Von diesen Spielen gilt uneingeschränkt, was Gerber (II, 392 f.) von den unfreiwilligen Wortwitzen sagt: „Mitunter treibt der Laut wider Willen der Darstellenden sein Spiel mit dem Sinne" . . . „Dieser Art gehören jene unfreiwilligen Witze an, wie sie Shakspere öfter zur Charakterisierung Ungebildeter anwendet."[148])

Die handelnden Personen können jedoch solche Wortverstümmelungen auch absichtlich, bewusst vornehmen. Die Fremdwörter und Ausdrücke der feineren Umgangssprache fallen diesem Spiele am leichtesten zum Opfer. Im Londoner Slang und Cant findet sich diese Erscheinung ja gleichfalls.

Shakspere begnügt sich aber nicht mit bloßen Verstümmelungen, seine Puns dieser Art zeigen fast immer ein humoristisches Witzspiel; meist wird darin das Gegentheil des Beabsichtigten gesagt.

---

[147]) Z. B. bei Abraham a Sancta Clara. Der italienische Novellist Salvatore Farina hat in einer seiner Novellen (Goldenes Haar) einen Wortwitzler gezeichnet, der fast nur diese Gattung gepflegt. Dessen Name wird schließlich selbst zu einem solchen Spiele benützt: „O, Aniceto, warum legst du deine Witze nicht in Essig (in aceto)?" Hierher gehört auch Taubmanns bekannter Scherz mit dem Namen des Bischofs Clesel: CL (= 150) ESEL.

[148]) Diese Spiele sind verwandt mit dem schon besprochenen fehlerhaften Gebrauch der Fremdwörter, den Pompejus als „barbarolexis" tadelte. Im Deutschen pflegte sie besonders Lichtenberg (Verm. Schriften, IV, 147, 179 etc.); auch Platen verwendete sie. Bei den Engländern liebte sie besonders Sheridan.

Träger dieser Spiele sind zumeist die Clowns und geistesverwandte Figuren, so die Amme in Rom., Mrs. Quickly, die Rüpel in Mids, etc.

Shakspere nennt diese Art selbst *„misplacing“*: Meas. II, 1, 90: „Do you hear how he *misplaces*?“

Aus der großen Zahl der Beispiele hebe ich nur einige besonders charakteristische heraus:

Wiv. IV, 1, 28 ff. (in der Examenscene) fasst die Mrs. Quickly *pulcher* = polecats und sagt: „There are fairer things than polecats.“ Hieran reihen sich die Verstümmelungen der lateinischen Wörter. Bezüglich des Spiels: *„hang-hog“* is Latin for *„bacon“* erinnere ich an eine Anekdote, auf die meines Wissens zuerst Knight verwiesen hat, und die sich in Lord Bacons Apophthegms findet, und die mit den Worten schließt: „for Hog is not Bacon, till it be well hanged.“

Gent. III, 1, 27: *cate-log* für *catalogue.*

Gent. IV, 2, 27: *allicholly* statt *melancholy* (ebenso in Wiv. I, 4); ib. II, 3, 3 f.: *proportion* statt *portion;* im selben Stücke finden sich noch: *prodigious* statt *prodigal; banish'd* statt *vanish'd; halidom* für *holidame* etc.

Meas. I, 1, 50 ff.: *benefactors* für *malefactors,* und noch viele Spiele in Elbow's Reden. Über *cardinally* > *carnally* wurde schon beim Doppelsinn gehandelt.

Mids. III, 1, 69: *Ninny's tomb* für *Ninus'tomb* (Ninny = = Tölpel) etc. Ähnliche Spiele mit Eigennamen kehren in diesen Scenen oft wieder: *Thisby* für *Thisbe;* Limander > Leander; Helen > Hero etc.

LLL. I, 1, 184 und 191: *contempts* > *contents.* Das Spiel beweist, dass der Klangunterschied beider Wörter deutlich gehört wurde, sonst wäre das Spiel hier wirkungslos.[149])

Shr. I, 2, 7: *rebused* > *abused* (beziehungsweise *rebuked,* welches mir richtiger scheint). Ib. I, 2, 112 (114) gebraucht Grumio den Ausdruck „rope-tricks“ (Streiche, für die man

[149]) In Wiv. I, 1, 258 liest die Fol. *content.* Theobald änderte, dem Charakter Evans' zuliebe, *contempts.* Es liegt kein Grund zu dieser Emendation vor. Evans hat genug Spiele zugetheilt erhalten; er braucht nicht jedes seiner Worte verballhornt zu sein: Shakspere verstand auch dort Maß zu halten, wo das Spiel sich aufdrängte. Die Fol. hat wohl oft Spiele ausgemerzt; hier spricht aber nichts dafür, dass jemals eines an der Stelle stand.

den Strick verdient). Collier vermuthet hierfür (wohl mit Rücksicht auf das folgende „figure") „rhetorics".[150]) Schmidt dagegen fasst es anders („alluding perhaps to what is called the ten commandments"). Ich neige Colliers Erklärung zu.

In H 4 B sind der Wirtin mehrere solcher Spiele zugetheilt, so II, 4: *pulsidge* > pulse, perfumes > perfuses etc.; ib. V, 4: *Atomy* > anatomy. Die Folio setzt mit Verwischung des Spiels letzteres wieder ein.

In H 5, IV, 4, 3 f. versteht Pistol das französische Wort *qualité* nicht und citiert (nach Malones Erklärung) des Gleichklangs wegen den Anfang eines irischen Liedes: „Quality? *Callino, castore me!*" Die Folio hat eine abweichende Fassung.[151])

In H 5, IV, 4, 60 (66) wird *„très distingué"* mit *thrice-worthy* übersetzt.

H 6 B, I, 3, 35: *usurer* statt *usurper* (nach der Q.; die Folio hat das Spiel beseitigt).

Auch gebildete Personen bedienen sich dieser Spiele zur Verspottung anderer Leute.

Cor. II, I, 70; Menenius wendet das selbstgebildete Wort „conspectuities" an. Wright (Cl. Pr. Ed. p. 161) glaubt, dass Menenius sich mit dieser Neuprägung über die Unwissenheit des Tribuns lustig machen will; Delius fasst das Wort als Verstümmelung von „conspicuities". Dann hat Menenius, meines Erachtens, diese Verstümmelung in derselben Absicht vorgenommen, d. h. um die Aussprache des Volkes, vielleicht auch des Tribuns selbst, zu verspotten. Ib. 128 hat Menenius ein ähnliches Spiel mit „empiriotic", und 141 ff. bildet er aus dem Namen *Aufidius* das komische Verbum „to fidiuse one". Es ist seltsamerweise noch niemand aufgefallen, dass hier ein Spiel mit „to use" vorliegt: „I would not have been so fidiused" (fidi-used![152]).

Hml. V, 1, 8 f. Der erste Clown gebraucht „se offendendo" für „defendendo". Ebenso wird in derselben Scene *salvation* für *damnation* verwendet. Dieses letzte Spiel erscheint auch sonst, so in Ado, III, 3, 3.

---

[150]) Vgl. „rope-ripe terms" in Chapman's Mayday.

[151]) Vgl. auch Wright, Clar. Pr. Edit. p. 178.

[152]) Ebenso verspottet Falstaff in Wiv. III, 5, 41 f. die Wirtin, indem er *erection* statt *direction* gebraucht.

Tit. IV, 3, 79 f. Der Clown fasst „Jupiter“ = gibbeter und gebraucht daher „gibbet-maker.“ Ib. 83 f. dürfte er es (nach Steevens) als *Jew-Peter* fassen; die Schreibung („Jupiter“) weist auf kein Spiel.[153])

In Ant. V, 2, 246 gebraucht der Clown *„immortal“* statt *mortal*, ib. 258 *„fallible“* statt *infallible*.

Manches Spiel dieser Art kommt durch rüpelhafte Wortinversion zustande. Dies ist die Art, die Shakspere „misplacing“ nannte, s. oben.

Meas. II, 1, 47: „The *poor duke's* constable“ statt „the duke's *poor constable*“ etc. etc.

Nicht zu den Wortspielen gehören rüpelhafte Vertauschungen, wie: „I see a voice“ etc. (Mids. V, 1, 194 ff.), dgl. auch die spitzfindige, aber grundlose Scheidung von Synonymen wie in Caes. I, 1, 34 f.: Truly ... but indeed; oder H 4 B, III, 2, 74 f.: in faith und indeed.[154]) Ebensowenig gehört die Verbindung nicht zusammengehöriger Wörter hierher, wie in Rom. I, 2, 39 ff.: „That the *shoemaker* should meddle with his yard, and the *tailor* with his last etc.

§ 2. B. Die uneigentlichen Wortspiele: rein musikalische Klangspiele.

Die Spiele dieser Art verdanken ihre Entstehung lediglich der Freude, die der Spielende am Klange empfindet. Sie können nicht zu den Wortspielen im eigentlichen Sinne gerechnet werden, sind aber auch keine bloßen Klangfiguren, da sie in der Regel doch ein leichtes Witzspiel mit dem Klangspiele verbinden. Der Laut tritt bei ihnen zwar als musikalisches Element selbständig hervor, doch darf das begriffliche Element nicht im selben Maße zurücktreten, sonst haben wir statt des Wortklangspiels einfach Redefehler vor uns (die „vitia orationis“ der Alten[155]). Bei diesen drängt sich der Laut auf, ohne dass der Sinn der gesteigerten Aufmerksamkeit entspräche; man vgl. den schon von Martianus Capella (rhet. 33) getadelten

[153]) Vgl. die Verstümmelung „Ju-pitter“ in Lichtenbergs „Orbis pictus“ I. Fortsetzung, Göttingisches Magazin, 4. Jahrg. 1785.

[154]) Vgl. hierzu Wright, Cl. Pr. Ed., p. 84.

[155]) Vgl. Gerber, I, 363 ff.

Vers des Ennius: „O Tite, tute Tati, tibi tanta tyranne tutulisti."

Die Spiele der in Rede stehenden Gruppe jedoch zeigen immer noch eine gewisse Verbindung mit dem Sinne und Plane des Ganzen, wodurch das Reimspiel vom bloßen Reime, das Alliterationsspiel von der bloßen Alliteration u. s. w. geschieden wird. Sie dienen überdies meist nur zur Verstärkung anderer Spiele; ich möchte ihnen daher den Namen **dienende Spiele** geben. Bei der Besprechung der einzelnen Arten dieser Spiele können wir uns kurz fassen.

1. Die Reimspiele.

Diese Spiele unterscheiden sich vom gewöhnlichen Reime durch den größeren begrifflichen Zusammenhang der reimenden Wörter. Bernhardi nannte solche Reime „Gedankenreime" (Grammatik II, 419 f.); er erkannte auch schon ihre Verwandtschaft mit dem Wortspiele (p. 420). Sie dienen meist nur zur Hervorhebung einer Figur oder eines andern Spiels. Strenge genommen, sind viele der bei den echten Wortspielen besprochenen Klangspiele ebenfalls Reimspiele; das Überwiegen des Gedankenspiels forderte jedoch ihre Einreihung an jenem Orte.

Von den dienenden Reimspielen sind ferner die selbstständig auftretenden Formen des Reimspiels zu scheiden, die mit dem Wortspiele nichts gemein haben, z. B. der „Fairies' Song" in Mids. II, 2: „Philomel, with melody, . . .", das Lied des Narren in Lr. I, 4, 131 ff. etc. Auch Ariels Lied in Tp. IV, 1, 47 ff. ist voll Klang und Schall, ebenso das Lied ib. V, 1, 88 ff., dsgl. in Merch. III, 2 (this, bliss etc.), II, 9 (this, is, amiss etc.), As, III, 2 etc.

Die deutlichsten Reimspiele sind jene, welche als Verstärkung der Antithese auftreten:

As. II, 1, 16: books > brooks; Merch. II, 5, 54: fast bind, fast find (eine formelhafte Wendung, die Dyce aus Cotgrave's Dictionary belegt); Wint. IV, 4, 109 f.: *grazing > gazing* (noch verstärkt durch die parallele Bindung mit *leave* und *live*); R 3, I, 4, 171 f.: *royal > loyal;* Troil. III, 3, 230 f.: *omission > commission;* etc.

Zuweilen liegt die Antithese im Reime selbst: *sword > word* in Wiv. III, 1, 44; H 4 B, IV, 2, 10, etc.

Ein ähnliches Beispiel bietet die Wechselrede zwischen Rosaline und Biron in LLL. II, 1, 186 ff.; Oth. IV, 3, 68 f.: „. . . . a great price for a small vice.

etc. etc.

Hierher gehören die Reimspiele mit nahe aufeinanderfolgenden Wörtern: Cor. II, 1, 180 f.: With *fame* > *a name;* ebenso Cymb. III, 3, 51. Obwohl diese Spiele nicht selten sind, hat sie Dr. Nicholson doch als „un-Shaksperian" bezeichnet und nicht mit Unrecht (vgl. auch Elze, Notes p. 210). Shakspere hat sich übrigens über diese Art selbst lustig gemacht, nicht direct, doch so, wie er es oft that; indem er die verspottete Art in einer lächerlichen Situation oder an lächerlichen Figuren anwendete. Die Verse in Mids. V, 1, 178: *Pyramus:* „My *chink to blink* . . ." bestätigen meine Behauptung. Ähnlich dürfte *Antonios* „O! widow Dido ay, widow Dido" in Tp. II, 1, 101 f. aufzufassen sein, da in dieser Scene die Worte „*widow Dido*" seit v. 76 wiederkehren.

Einen bemerkenswerten Reim dieser Art zeigt Sonn. 86, 4: „. . . . their *tomb* the *womb* . . ."

etc. etc.

Die formelhaften Reime (hob-nob, tag-rag etc.) wurden ausgeschieden.

2. Die Assonanzspiele.

Auch diese Spiele dienen meist nur zur Verstärkung anderer, besonders zur Hervorhebung der Antithesen.

Gent. III, 2, 42: *advantage* > *endamage.*

Oth. V, 2, 358: „I *kiss'd* thee, ere I *kill'd* thee."

Hier, wie auch sonst öfters, ist die Assonanz mit Alliteration verbunden; so auch Err. II, 2, 196: Dromio > drone. Lucr. 1299: *wit* > *will;* Lr. I, 1, 147 f.: „Be Kent unmannerly, | When Lear is mad."

Auch die Klangspiele, die gerade das Gegentheil der Assonanz zeigen, seien hier erwähnt, so das häufige Spiel zwischen *live* und *love* (Pilgr. XX, 1, 16, 20, 353, 368, 372): „Live with me, and be my love" etc.[156])

[156]) Das Spiel ist übrigens nicht Shaksperes, sondern Marlowes Eigenthum (vgl. Delius, Einleitung u. Note 48). In der Antwort, die Raleigh zugeschrieben wird, findet sich das Spiel gleichfalls (v. 4 u. v. 24) und ein ähnliches mit *field* und *fold* (v. 5).

3. Alliterationsspiele.

Uns interessiert hier nicht Shaksperes Verwendung der Alliteration überhaupt, sondern bloß die Anwendung der Alliteration zu Spielzwecken. Für die Alliteration bei Shakspere überhaupt verweise ich auf die Arbeiten von Dr. K. Seitz[157]), Zeuner[158]) und auf Schippers Neuengl. Metrik II, 1, 71 ff.

Auf das Malende der Alliteration sowohl für komische als ernste Zwecke hat schon Zeuner (pp. 41 ff.) hingewiesen. Seitz hat auf die Anwendung alliterierender Wortformeln bei den neuenglischen Dichtern aufmerksam gemacht und diese Formeln nach ihrer Entstehung eingetheilt.

Was bezweckt aber der Dichter mit der Anwendung dieser Formeln? Nichts anderes, als was die Sprache selbst mit der Schaffung ihrer Lautspiele erreichen wollte: er potenziert den Begriff, indem er dessen Träger, den Laut, potenziert. Der Begriff muss aber auch steigerungsfähig sein und diese Auszeichnung durch den Laut verdienen. Trifft der gesteigerte Klang ein bedeutungsloses Wort, so folgt der gesteigerten Aufmerksamkeit böse Enttäuschung. Der denkende und fühlende Künstler wird daher mit diesen Mitteln sparen und die Stellen wohl erwägen, wo er sie anwendet. Wie Shakspere selbst über die Alliteration dachte, wird aus den oft citierten Stellen in LLL. etc.[159]) und aus der persiflierenden Anwendung in Mids. und anderwärts klar.

Hier soll an einigen Beispielen gezeigt werden, wie dieses malende Spiel mit Klängen von ihm als dienendes Mittel zur Verstärkung und Ausgestaltung anderer Spiele verwertet wurde. Über die Verbindung mit der Assonanz vgl. den vorhergehenden Abschnitt.

Am häufigsten ist die Alliteration an die Antithese geknüpft; auch den Doppelsinn verstärkt sie.

---

[157]) 1. Die Alliteration vor und nach Shakespeare, 1875; 2. Zur Alliteration im Neuenglischen.

[158]) Die Alliteration bei den neuenglischen Dichtern. Dissertation, Halle 1880.

[159]) Vgl. Schipper, a. a. O. p 70. Rushton vermuthet eine Beziehung von Puttenhams Bemerkungen über die „Tautologia“ zur erwähnten Stelle in LLL. IV, 2 (Herrigs Arch. 39, p. 166). Friesen macht im Shaksp.-Jahrb. II, pp. 37 ff. auf die Alliteration im Titel des Stückes aufmerksam.

Viele der schon dort und bei den Klangspielen erwähnten Beispiele wären hier wieder anzuführen; einige genügen:

Ado I, 1, 140: A bird of my tongue is *b*etter than a beast of yours.

H4B, II, 2, 193 f.: From a prince to a prentice.

Hml. I, 2, 65: A *l*ittle more than *kin*, and *l*ess than kind." Ib. IV, 7, 69 ff. wird „gyves" dem Worte „graces" entgegengestellt. Für letzteres will Elze (Notes 248) *graves* (greaves) lesen.

Lr. I, 1, 184: Freedom lives hence, and banishment is here. Ib. 190: old course in a country new.[160])

Fair und *foul* werden einander oft entgegengestellt: Tp. I, 2, 143; Ado IV, 1, 104 etc.

Sehr hübsch malt die parallele Alliteration je zweier Wörter in Lucr. 1240 den Gegensatz zwischen Männern und Frauen.

Auch die alliterierenden Formeln sind zu Antithesenspielen verwertet: „to marr > to mend", beziehungsweise „to marr > to make": Lucr. 578, Sonn. 103, 9 f., Ven. 478, Lr. I, 1, 97 etc. und LLL. IV, 3, 190 f., As I, 1, 31—34, R3. I, 3, 165 f., Tim. IV, 2, 41, Oth. V, 1, 4, Mcb. II, 3, 35 f., Ant. V, 2, 279 f. etc.[161])

Die Fälle mit gekreuzter oder paralleler Alliteration sind nicht immer gleicher Art. Manche sind Nachklänge euphuistischer Alliteration:[162]) Ven. 934: „To *st*ifle beauty, and to *st*eal his breath;" ebenso in R. 3, I, 1, 8; H6A, V, 3, 77 f.; Hml. I, 2, 116 f. und III, 2, 267 ff. (Nachahmung des alten Dramenstils); Lucr. 879 etc. In Verbindung mit euphuistischer Satzconstruction erscheint sie in As III, 3, 57 ff. etc.

Auch zum selbständigen Spiel kann sich die Alliteration erheben, wie in Cor. III, 1, 89: „Hear you this *Triton* of the minnows?" Coriolan spielt mit dem Worte *Triton* auf den Tribun *(tribune)* an, der das Volk erkennt, wie der Triton die kleinen Fische.

---

[160]) Kent liebt die Alliteration besonders.

[161]) S. oben das Wortspiel „marring > marrying" und Rushton, Herrigs Arch. 32, p. 177.

[162]) „*Inverse alliteration.*" Vgl. unten den Abschnitt über Euphuism.

Endlich wird die Alliteration noch in den Gruppenspielen (s. dort) zur Verbindung der einzelnen Spiele untereinander verwendet.

Wie bewusst Shakspere diese Kunstform anwendete. geht aus der der Alliteration zuliebe vorgenommenen Umgestaltung mancher Sprichwörter hervor (s. Wahl a. a. O. I, p. 83).

4. Sonstige Klangspiele ohne besonderes Sinnspiel (Echospiel, „Affecting of the words" etc.).

a) Echospiele. Puttenham versteht darunter die Wiederkehr des Anfangswortes eines Verses am Ende desselben (a. a. O. III, XIX. p. 210). Derartige Spiele hat auch Shakspere: Mids. IV, 1, 76 f.: „Be as thou wast wont to be, See as thou wast wont to see." Ebenso Tw. I, 5, Rom. II, 2. (Vgl. Hense, Lilly und Shakspere, p. 271, Note 1).

Dies sind jedoch keine eigentlichen Echospiele. Bei diesen wird ein bekanntes Wort durch die Endsilben eines andern Wortes gegeben.[163]) Bei Shakspere finden sich hiervon nur ganz vereinzelte und unsichere Fälle.

b) Affecting of the words. Mit diesem Namen bezeichnen wir jene Wiederholung eines und desselben Wortes (beziehungsweise Stammes) mit demselben Sinne, welche sich von allen bisher besprochenen Wiederholungen dadurch unterscheidet, dass sie nur zu dem Zwecke erfolgt, den *einen* Begriff des Wortes eindringlich hervorzuheben. Sie ist mehr Figur als Lautspiel und fast immer malender Art, sie charakterisiert die Person, der sie zugetheilt, und die Situation, in der sie verwendet ist; natürlich kann sie auch mit anderen Spielen vereinigt auftreten. Bald drückt diese Wiederholung die Bitterkeit des Sprechenden aus (R 2, IV, 194 ff. [*cares*], s. oben „Doppelsinn II A 2 c), bald den Hass, die Liebe, den Schmerz, die Trauer, die Freude. Verbindet sich das *Affecting* mit einem Spott, so entsteht die Figur der *Mimesis*, die außer dem Bereich unserer Untersuchung steht.

Zu den (oben *passim*) erwähnten Fällen führe ich noch an:

---

[163]) S. Adelung, a. a. O. I, 517 f. Gerber (II, 173) versteht unter dieser Bezeichnung nur die bloße Figur der Wiederholung. Vgl. Taubmanns Spiel vor dem Elsterthore in Wittenberg: „Quid est Jesuvitulus?" Antwort: „Vitulus!"

Hml. I, 5, 106 ff.; nach der charakteristischen Wiederholung der Abschiedsworte des Geistes „remember me" folgt ein „affecting", das der Wuth entspringt: „O *villain, villain,* smiling, damned *villain!* .... That one may smile, and smile, and be a *villain*"; und 110: „Now to my word(!)..." It is „adieu, adieu! *remember me!*"

Hamlet, in seiner grübelnden Art, gebraucht diese Figur oft (III, 2, 78, IV, 3, 23 f. etc.).

In den Volksscenen dient diese Wiederholung zur Kennzeichnung der Gleichheit und Unbedeutendheit der einzelnen Individuen der Volksmenge; Cor. I, 1, 2 ff.: *1. Cit.*: „... hear me *speak.*" — *All*: „*Speak, speak.*" — *1. Cit.*: „You are all *resolved* ...." — *All*: „*Resolved, resolved;*" etc. Noch auffälliger wird die Wiederholung, wenn sie nicht von allen zugleich, sondern von mehreren Personen nacheinander durchgeführt wird.

Zuweilen hat der Dichter das Spiel mit einer Glosse begleitet. Schon Hamlets doppelsinniges „now to my *word!*" ließe sich hier anführen, aber wir haben einen noch deutlicheren Fall dieser Art in Lr. I, 2, 16 ff.: „*Legitimate* Edgar ... **Fine word,** — *legitimate!* Ebenso Gent. II, 1, 121: Nachdem Silvia die Wörter „*and yet*" wiederholt mit „affecting" gebraucht hat, sagt sie: „**A pretty period** ... *And yet* I will not ..." Speed setzt ironisch fort: „*And yet* you will. *and yet* another '*yet*'."

Die Emphase (s. Gerber II, 227 ff.), welche auf eine specielle, aus der allgemeinen zu entnehmende Bedeutung des Wortes hinweist, bedient sich auch des „affecting"; Lr. IV, 6, 109 f.: *Gloucester:* Is 't not the king? *Lear:* Ay, every inch a king: | When I do stare, see how the subject quakes.

Diese Fälle sind aber meist besser dem Wortspiele mit Doppelsinn zuzuweisen.[164])

Hübsche Beispiele sind noch anzuführen aus:

Caes. III, 2, 87 ff., wo in dem Meisterstücke einer aufreizenden Rede eine ganze Phrase affectiert wird („Brutus is an honourable man" und „Caesar was ambitious").

In LLL. liebt besonders Armado diese Art.

[164]) Besonders die Doppelsinn-Spiele nach Art II A 2 c sind oft mit „affecting" verbunden.

Vergl. auch Merch. IV, 1, wo als Widerspiel des emphatischen Ausrufs Shylocks „O noble judge! a Daniel!“ etc. dieselben Worte nach der Änderung der Situation von Gratiano wiederholt werden. Ib. V, 1, findet sich die Wiederholung der Worte: „In such a night“, welches Spiel durch den Doppelsinn „outnight“ abgeschlossen wird.

Das völlig sinnlose „affecting“ der Wörter kennzeichnet die Clowns [165]) und kann hier übergangen werden.

Dass die Lautspiele dieser Art sich auch häufig mit etymologischer Figur verbunden finden, liegt auf der Hand.

Zum Schlusse dieser Bemerkungen über die uneigentlichen Lautspiele sei auch noch erwähnt, dass sich bei unserem Dichter eine Anzahl unbeabsichtigter, zufälliger Gleichklänge finden, die wohl für die Beurtheilung der echten Lautspiele lehrreich waren, hier aber unberücksichtigt bleiben müssen.

§ 3. C. Mittelstufen.

Zu dieser Gruppe gehören alle Arten der Gattung B, welche neben dem Klangspiel noch ein leises Sinnspiel zeigen, und die Spiele mit der etymologischen Figur.

Unter dem Namen *Figura etymologica* fasse ich alle jene Spiele zusammmen, welche durch Gegenüberstellung von Wörtern desselben Stammes in verschiedener Ableitung, Flexion etc. entstehen und mit irgend einem, wenn auch noch so leisen Sinnspiele verbunden sind.

Die *Figura etymologica* kann sich mit doppelsinnigen Spielen oder mit dem Klangspielen verbinden (besonders mit dem „affecting“); sie umschließt auch jene Fälle, die Gerber als *Pleonasmus* (I, 445) und *Paregmenon* fasst (II, 177; z. B.: grievous > grievously). Bernhardi gibt allen diesen Spielen gleichfalls nur einen Namen [166]): „Annomination“; er weist auch auf das stärkere Hervortreten der Bedeutung neben dem Lautspiele hin.

Diese Spiele können zur bloßen Figur herabsinken oder sich zum echten Wortspiele erheben, je nachdem das Sinnspiel

[165]) Vgl. Hml. V, 1, 11 f. die sinnlose Wiederholung und starke Betonung des Wortes „act“; Mids. V, 1, 311: „Now die, die, die, die.....“ In den Wiv. gebraucht Nym das Wort *humour* bis zum Ekel, etc.

[166]) Grammatik II, 399. Puttenham (III, XIX, pp, 213 f.) behandelt diese Art unter dem Namen „Traductio“ or „Translacer“; vgl. auch Rushton, Herrigs Arch. 25, p. 419.

zurück- oder hervortritt. Viele Beispiele sind schon bei den Wortklangspielen mit Compositis angeführt worden. Einige Fälle genügen hier zur Kennzeichnung der Art:

Ado V, 1, 126 f.: by thy side > beside.

All's I, 1, 170: suited > unsuitable.

Echte Lautspiele, die zugleich Doppelsinn tragen, sind nicht selten:

John, II, 563: *Departed* (Verbum = sich trennen) with a *part* (= Theil).

H 5, V, 2, 177: Speak, my fair, and fairly.

Namentlich die lyrischen und epischen Gedichte sind reich an solchen Spielen.

Ebenso zahlreich sind die Fälle nach der Art: to *want* a *want* (Lr. I, 1) und die, welche eine Verbindung mit der Figur der *Antimetabole* zeigen: Ado I, 1, 28 f.: „Better to *weep* a *joy*, than to *joy* a *weeping*!"

Weitere bemerkenswerte Spiele s. in Tp. III, 1, 37; All's I, 1, 170 f.; Rom. II, 4, 53—70; III, 5, 153; Mcb. II, 3, 146 f.; Sonn. 104, 2 etc.

Hierher gehören endlich die Fälle *komischer Ableitungen* und Volksetymologien; manche Beispiele (wie „fidiused" in Cor. II, 1, 144) ließen sich unter die echten Wortspiele stellen. Vgl. auch Oth. I, 1, 33: his Moorship; As, IV, 3, 39: She phebes me; Hml. III, 2, 15 f.: *out-herod* Herod; All's IV, 3, 305: *out-villained villany;* Lr. V, 3, 6: *out-frown* fortune's *frown* etc.

Endlich ist noch die Bildung komischer Wörter im Anklang an andere zu nennen: *Pheezar* (dem *Caesar, Keisar* nachgebildet): Wiv. I, 3, 10; *oneyers* (ones): H 4 A, II, 1, 85 etc.

IV. Capitel. Zusammengesetzte Wortspiele und Gruppenspiele.[167]) Wortgefechte.

Schon die Betrachtung der einfachen Wortspiele hat uns Fälle erkennen lassen, bei denen zwei Spiele gleicher oder verschiedener Art so verkettet erschienen, dass sie nicht zu trennen waren. Die Verkettung erfolgt entweder

[167]) Diese Art wurde bisher von niemand behandelt.

dadurch, dass ein Wort für beide Spiele nöthig ist (zusammengezogene Spiele), oder dass der Sinn des einen Spiels an das andere geknüpft ist (zusammengesetzte Spiele).

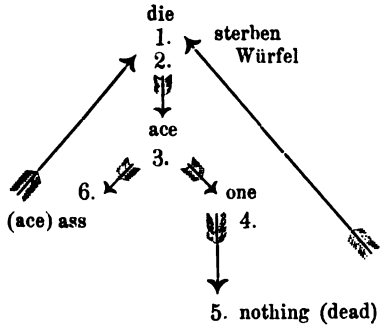
Die Gruppenspiele lassen sich meist in die einfachen Spiele zerlegen; es sind dies dann aber weniger gute Spiele; sie sollen wenigstens durch den Sinn so innig verbunden sein, dass eine Trennung ohne Schaden für das Ganze nicht stattfinden kann. Als äußeres Bindemittel der Einzelspiele wird zuweilen die Alliteration etc. angewendet. Die Gruppenspiele sind meist größeren Umfanges als die zusammengesetzten und bilden mit diesen den weitaus größeren Theil aller Spiele überhaupt.

Hier kommt es uns nicht auf die Art der Einzelspiele an, sondern auf die Art und Weise ihrer Verkettung, auf den architektonischen Aufbau des Gesammtspiels. Regeln lassen sich hierfür nicht aufstellen, da nicht zwei Gruppenspiele gleich aufgebaut sind. Es ist am besten, hier an je einem bezeichnenden Falle die wichtigeren Arten zu zeigen.

Die einfachste Art beruht auf der Verbindung zweier doppelsinniger, sinnverwandter Wörter (s. oben den Doppelsinn): Hml. III, 2, 383, (388): „You would sound me from my lowest note to the top of my compass . . . though you can fret me, you cannot *play upon* me.“ Das Sinnspiel *fret* (= ärgern und mit einem Saitenbrett belegen) hängt mit dem von sound (= sondiren und tönen lassen) zusammen; beide Spiele werden durch den Doppelsinn: *play upon me* vereinigt und abgeschlossen. Überdies werden alle Spiele durch dasselbe Bild (den Vergleich Hamlets mit dem Musikinstrumente) zusammengehalten.

Die Verkettung ist aber oft sehr verwickelter Art, so in Mids. V, 1, 311—317; *Pyr.:* Now *die, die* . . . . (Stirb!). *Dem.:* No *die* (Würfel) but an *ace* (ass!), for him; for he is but ***one.*** *Lys.:* Less than an ***ace,*** man, for he is dead; he is nothing. *The.:* With the help of a surgeon, he might yet recover and yet prove an ass (hiermit ist das Spiel gelöst). *Ace* spielt hier in der Bedeutung ***a single point on a die*** und (durch ein Lautspiel) ***ass.*** Die Einzelspiele sind: 1. *die* (sterben und Würfel; 2. *ace* / *(ass)* } ——— one. / die.

3. *ace* { = one / = ass } ————nothing. Den Schluss bildet die Auflösung: *ass*. Der logische Aufbau des Spiels ist in der untenstehenden Zusammenstellung veranschaulicht. Die Ziffern bedeuten die Reihenfolge der Spiele, die Pfeile die Abhängigkeit der Wörter von einander. Logisch beginnt das Spiel mit *ace* = *ass* schon im 3. Gliede, gelöst wird es erst im 6. Gliede.

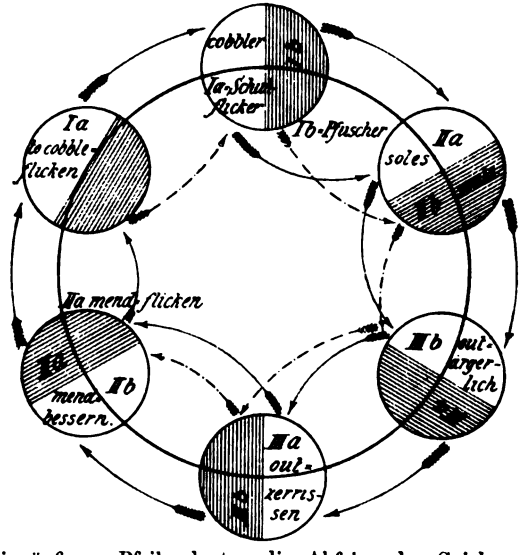


Einfacherer Art ist die Verbindung eines Lautspiels mit einem Doppelsinne in H 8 III, 1, 103: „*Holy* men I thought ye, upon my soul, two reverend cardinal virtues; but cardinal sins and *hollow* hearts I fear ye.“ Außer dem Lautspiel *holy* > *hollow* und der Antithese *virtues* > *sins* liegt hier ein Doppelsinn des Wortes *cardinal* vor, das hier auf die Cardinalswürde anspielt, wie auch Schmidt angibt. Eine Anspielung auf das öffentliche Haus „Cardinal's Hat“ (vgl. oben) liegt hier nicht vor.

Die interessantesten Gruppenspiele sind die (von mir so genannten) **Cyklonenspiele.** Bei diesen wird mittelst einer Reihe von Wortspielen um einen Begriff im Kreise herumgegangen. Ein überaus kunstvoll gebautes Beispiel dieser Art findet sich in Caes. I, 1, 10—30. *Marullus:* „You, sir, what trade are you?“ *Second Commoner:* „Truly, sir, in *respect of a fine workman,* I am but, as you would say, a cobbler.“ *Mar.:* „But what trade art thou? answer me directly.“ *Sec. Com.:* „A trade, sir, that, I hope, I may use with a safe conscience; which is, indeed, sir, a mender of bad *soles.*“ *Mar.:* „What trade, thou knave? thou naughty knave, what trade?“ — *Sec. Com.:* „Nay, I beseech

you, sir, be not *out* with me: yet if you be *out*, sir, I can mend you." — *Mar.:* „What meanest thou by that? mend me, thou saucy fellow!" — *Sec. Com.:* „Why, sir, cobble you." *Flavius*: „Thou art a cobbler, art thou?" *Sec. Com.*: „Truly, sir, *all* that I live by is with the *awl:* I meddle with no tradesman's matters, nor women's matters, but with *awl.* I am, indeed, sir, a surgeon to old shoes; when they are in great danger, I recover them" .... etc.

Auf die Frage des Marullus: what trade are you? antwortet der zweite Bürger: ... in respect of a fine workman, I am but, as you would say, *a cobbler.* Er hat natürlich



Die äußeren Pfeile deuten die Abfolge der Spiele an, die inneren, vollen Pfeile den Gedankengang des Cobblers, die punktierten aber den des Tribuns.

die Bedeutung *cobbler* = Schuhflicker (Ia der obenstehenden Zeichnung) im Auge; dem Tribun aber rückt er durch die stilistische Umkleidung und den Gegensatz „fine workman" die Bedeutung Pfuscher näher. Dem Tribun bleibt die Antwort dunkel (er sieht nur die schraffierte Hälfte des Kreises), er fragt nochmals, und der „Cobbler" antwortet wieder zweideutig: ... *a mender of bad soles.* Der Tribun hat wieder eine dunkle Rede vor sich; der Schuster denkt

natürlich an *„soles“* (II *a*), der Tribun versteht *souls* (II *b*). Er wird ärgerlich, und der Schuster findet es gerathen, einzulenken; er antwortet wohl noch einmal zweideutig: . . . be not *out* with me (= ärgerlich, III *b*, und zerrissen, aus den Schuhen heraus, III *a*), doch er wird nun schon deutlicher, indem er hinzufügt: yet, if you *be out* (= zerrissen, III *a*; der Kreis ist für den Tribun schon so gedreht, dass er ihm halb licht, halb dunkel erscheint), sir, I can *mend* you (= bessern, II *b*, und flicken, II *a*; auch hier ist das Gesichtsfeld für den Tribun schon halb aufgehellt). Er fragt den Bürger aber noch einmal, was er mit dem *mend* meine, und indem dieser mit *cobble you* antwortet, hat er die dunkle Hälfte des Wortes gänzlich in den Hintergrund gedreht, und der 2. Tribun antwortet erleichtert: Thou art a *cobbler?* womit der Kreislauf des Spiels geschlossen ist. Wie die Zeichnung veranschaulicht, wendet der „Cobbler“ dem Tribun zuerst immer die dunkle Hälfte des Wortes zu, dreht dann aber die Rede so, dass sie für den Hörenden immer klarer wird und dieser, nachdem er im Kreise herumgeführt worden ist, endlich den wahren Sinn der Worte versteht. Ein feiner Zug ist es, dass Shakspere die Worte: „Thou art a cobbler“ dem Flavius zutheilt: erstlich kann ja Marullus nach dem Vorhergegangenen nichts Besseres thun, als schweigen (vielleicht wendet er sich ab, um sein Lachen, vielleicht auch seinen Ärger zu verbergen). Dann aber wird durch das Eingreifen des Flavius auch der Antheil, den alle Anwesenden an der Scene nahmen, trefflich gekennzeichnet. Der Schuhflicker, der sich endlich als Schalk erkannt sieht, gibt nun noch einige, auf sein Gewerbe bezügliche Wortwitze zum besten; da er aber eben schon erkannt ist, sind sie klarer; sie sprudeln munter hervor und geben dem Ganzen einen harmonischen Abschluss. Die Spannung und Erregung, die das erste Spiel hervorgerufen. werden langsam gemildert.[168])

Die meisten Wortspiele (zumeist Gruppenspiele) finden sich naturgemäß in den Wortgefechten. Ich lasse eine kleine Liste der bemerkenswertesten Wortgefechte verschiedenen (galanten etc.) Inhalts folgen:

[168]) Stauntons Conjectur: „I meddle with no trade's man's matter“. . . etc. habe ich als überflüssig nicht berücksichtigt. Vgl. Delius' Note zur Stelle.

Shr. II: zwischen Katherina und Petruchio; ib. III, 2; IV, 3 und 5 zwischen denselben Personen (schon mäßiger im Tone, denn Katherinas Zähmung schreitet vor!); ib. V, 2 findet das Geplänkel nur mehr zwischen Katherina und der Witwe statt; die Keiferin ist ja schon zahm.

Besonders reich an Wortgefechten (galanten Inhalts) sind: LLL. I, 1 (King, Biron, Costard, Dull); I, 2 (Armado und Moth, Clown und Dull etc.); II, 1 (King, Princess etc.); dieses letzte Gefecht besteht meist im Auffangen der Wörter; III, 1 (eine der trefflichsten Scenen dieser Art); IV, 1 (zwischen den Damen und Herren vom Hofe); V, 1 (Allgemeines Wortscharmützel mit Spielen aller Art).

Ado I, 1 (Beatrice, Messenger, Benedick); III, 4 (Beatrice, Margarethe); V, 2 (Benedick, Margarethe: frivoles Witzeln).

Err. II, 2 (Antipholus und Dromio of Syr.); III, 1 (beide Dromio); IV, 1 (Angelo und Merchant, Antipholus und Dromio of Eph.); IV, 2 (Dromio of Syr. und Adriana).

As. I, 2 (Celia und Rosalind; Touchstone und Le Beau); II, 4 (Rosalind, Celia, Touchstone, Corin).

Tw. I, 3 (Andrew, Toby, Maria).

All's I, 1 (obscönen Inhalts, vgl. Elze, Notes, p. 171); II, 3 (Parolles und Lafeu; enthält nur eingestreute Wortspiele).

John III, 1, 180 ff.

H 4 A, I, 2 (Prince Henry und Falstaff), sowie überhaupt fast alle Falstaffscenen in H 4 A und B.

H 5, II, 1 (mit sehr mäßigen Wortspielen, wie sie einem Nym, Pistol, einer Quickly etc. entsprechen); III, 2 (etwas bessere Spiele); III, 7 (obscöne Zweideutigkeiten zwischen dem Constable, Dauphin und Orleans); V, 1 (Fluellen, Pistol); V, 2 (die bekannte Werbescene zwischen Henry und Kate).

Troil. I, 2 (Cressida, Pandarus); II, 1 (Schimpfduett zwischen Ajax und Thersites); III, 1 (Pandarus und Servant); IV, 2 (Pandarus, Cressida); V, 1 (Achilles, Thersites).

Lr. II, 2 (Oswald und Kent).

etc. etc.[169])

[169]) Vgl. a. d. II. Abschnitt.

II. ABSCHNITT.

Shakspere und seine Vorgänger und Zeitgenossen in ihrem Verhältnis zum Wortspiel.

1. Capitel. Das Wortspiel in Shaksperes Zeitalter. Shaksperes Verhältnis zu den Zeitgenossen.

§ 1. Vorbemerkung. Frühere Ansichten über Shaksperes Wortspiele.

Nach der Erörterung der einzelnen Arten des Shakspereschen Wortspiels ergibt sich für uns die weitere Frage: wie hat Shakspere diese verschiedenen Arten seiner Dichtung nutzbar gemacht, und wie stellt sich seine Anwendung des Wortspiels zur herrschenden Geschmacksrichtung seiner Zeit? Die Antwort hierauf ist so kurz wie die Frage selbst: Shakspere war auch hinsichtlich des Wortspiels der Schüler und Meister seines Zeitalters. Und doch hat gerade die Anwendung dieses Kunstmittels unserm Dichter wiederholt den schärfsten Tadel eingetragen. Der Grund hierzu liegt in der allgemein herrschenden und sehr berechtigten Voreingenommenheit der Kritiker gegen die Anwendung der Wortspiele in dichterischen Werken, die es mit sich brachte, dass man auch Shaksperes Vorliebe für die Wortspiele als Geschmacksverirrung verurtheilte. So hat denn, mit Ausnahme A. W. v. Schlegels und einiger weniger anderer, fast jeder Kritiker Shakspere wegen seiner Wortspiele getadelt. oder — was auf dasselbe hinauskommt — entschuldigt.

William Spalding äußert sich z. B. (1833) darüber wie folgt:

„His tone of thinking could not be always high and serious; and even when it flowed in a lofty channel, its uninterrupted stream could not always be pure. His jugdment often fails to perform its part, and he is guilty of conceit and quibble, not merely in his comic vein, but in his most deeply tragical situations. He has indeed one powerful excuse; he had universal example in both respects to justify or betray him. But he has likewise another plea, that his constant activity of mind, and the wideness of its province, exposed him to peculiar risks . . . ."[1])

Spalding sucht auch schon Beziehungen zwischen Shakspere und Lyly, freilich wird er auch hier unserm Dichter nicht gerecht:

„While the most glaring errors of the tropical Euphues are strained allegorical conceits, Shakspere's fault is oftener the devising of subtle and unreal distinctions, or the ringing of fantastical changes upon words." Und (ib. p. 23): „Lyly's error was one merely of taste; Shakspere's was one of the judgment, and the heavier of the two, but still the error of a stronger mind than the other . . . . . Shakspere's evil genius triumphs when it tempts him to a pun — it enjoys a less complete but more frequent victory in suggesting an antithesis; but it often happens that this dangerous turn of mind does not carry him so far as to be of evil consequence."

Wie wenig Spalding auf Shaksperes künstlerische Intentionen eingieng, zeigt auch folgende Äußerung (ib.):

„Where, however, this antithetic tendency is allowed to approach the serious scenes, it throws over them an icy air which is very injurious, while it often gives the comic ones a ponderousness which is altogether singular, and but imperfectly accordant with the nature of comic dialogue."

Trotz dieses aus einer Verkennung der Absichten Shaksperes erwachsenen Tadels muss Spalding aber zugestehen:

„But the arrows of Shakspere's wit are weapons forged from materials unknown to others, and in an armory to which they had no access."

Hermann Ulrici[2]) tadelt den Dichter gleichfalls wegen seiner Wortspiele: aber, ähnlich wie Spalding, schwächt auch er seinen Tadel durch ein lobendes Zugeständnis ab: er weist auf die kunstvolle Verwendung hin, die das Wortspiel bei Shakspere „zuweilen" findet. Da Ulrici in anderen Aufsätzen den Dichter seiner „puns" und „quibbles" wegen geradezu lobt, so gewinnt es den Anschein, als ob er ihn in dem erstgenannten Aufsatze nur

[1]) Abgedruckt in New Shaksp.-Soc.-Transact., Series VIII, 1876, p. 22.

[2]) Über Shakespeares Fehler u. Mängel (Shakesp.-Jahrb. 1868, pp. 1 ff.).

einiger Wortspiele halber tadelte. Die Stelle lautet folgendermaßen (ib. p. 5):

„Auch er (Shakspere) verletzt — und das ist der erste allgemein anerkannte Fehler seiner Dichtung, den wir hier zu registrieren haben — häufig genug durch zweideutige Scherze, durch vulgäre, unschöne Ausdrücke und Bilder, durch Anspielungen auf Dinge, die in guter Gesellschaft unberührt bleiben müssen, den Geschmack und das Gefühl aller feiner besaiteten Seelen. Aber der Fehler ist bei ihm nur ein Fehler der Diction, der sich fast überall durch Ausmerzung oder Umänderung eines Wortes, einer Zeile, leicht beseitigen lässt."

Wir werden in der Folge sehen, dass diese Spiele vom Dichter so planmäßig und zielbewusst eingestreut sind, dass eine „Ausmerzung" oder „Umänderung" keine Besserung, sondern eine durch nichts gerechtfertigte „Schädigung" des Textes wäre.[3])

Richtig ist es, wenn Ulrici (ib. pp. 17 f.) Shaksperes Vorliebe für das Wortspiel mit Lylys Dramen in Zusammenhang bringt; dagegen irrt er sehr, wenn er Lylys Dramenstil und den Euphuism zusammenhält:

„ . . . Die von ihm (scil. Lyly) ausgegangene Form der Sprache, der sogenannte Euphuism, d. h. der Wortwitz und das Wortspiel in allen möglichen Gestalten (sic!) beherrschte noch zu Shaksperes Zeit die Conversation der gebildeten Kreise Englands."

Wir werden im Folgenden — auf Grund der trefflichen Untersuchungen Landmanns — nachweisen, dass der „Euphuism" mit dem Wortspiel so gut wie nichts gemein hat.

Ulrici tadelt ferner „das Überwiegen des Wortwitzes in Shaksperes Lustspielen, denn er will, dass das Komische des Dramas vornehmlich auf den komischen Charakteren und Situationen beruhe. Wir werden sehen, dass das Wortspiel auch in dieser Hinsicht keine Schädigung des Shakspere'schen Dramas bedeutet, da es eben nur ein äußeres Hilfsmittel für die Zeichnung solcher Charaktere und Situationen ist. Und wenn Ulrici endlich dem Shakspereschen Wortwitze vorwirft, dass er sich „nur zu häufig auf dem schmutzigen Boden der Equivoke herumtummelt und, wenn auch selten, doch hier und da eine Form annimmt, die den guten Geschmack und jedes feinere Gefühl verletzt", — so kann man ihm nur den Ausspruch eines deutschen,

[3]) Vgl. Schlegel, 26. Vorlesung über dram. Kunst u. Lit. p. 186.

Shakspere in mancher Hinsicht congenialen Dramatikers (Anzengrubers) entgegenhalten: „Echte Kunst hat immer Moral, nur die Zuhörer und Beschauer haben oft keine.“ Dass Shaksperes Lustspiele und Dramen Obscönes enthalten, wird ja niemand bestreiten, aber es kann auch keiner leugnen, dass unser Dichter der decenteste Dramatiker seiner Zeit war und die Grenze des damals Erlaubten nie überschritten hat.[4])

In seinem ausgezeichneten Buche „Shakespeares dramatische Kunst“ wird Ulrici unserm Dichter viel mehr gerecht. Er preist dort (pp. 322 f.) den echten Humor Kents, Hamlets, Mercutios, Henrys V, Talbots, des Narren in Lear etc., die doch alle dem Wortspiele in hohem Grade zuneigen. Und an einer andern Stelle (p. 328) erscheint Ulrici geradezu als Lobredner des Wortspiels. Er weist dort auf den Reichthum der Shakspere'schen Werke an Wort- und Antithesenspielen hin, die er sehr feinsinnig den „anmuthigen Strom“ nennt, „auf dem die komischen Partien dahintreiben“. Und wir müssen lächelnd an Ulricis eigenen Aufsatz denken, wenn wir (ib. p. 328) lesen:

„Man hat indes nicht nur Einzelnes davon geschraubt und gezwungen, sondern auch das beständige Drehen und Schaukeln der Rede unnatürlich und unangenehm gefunden. Unbequem ist es freilich für jeden Leser und Kritiker, dessen Witz nicht so behende ist wie sein Tadel.“

Völlig ausgesöhnt aber ist man, wenn Ulrici dann fortfährt (ib. pp. 328 f.):

„Geht man auf den Ursprung des Wortspiels zurück und bedenkt, dass Shakspere nie leer und gedankenlos, sondern stets sinnreich, oft höchst geistvoll mit Worten und Antithesen sein Spiel treibt, so scheint es auf das Tiefsinnigste gerechtfertigt, wenn dieses Spiel die ganze komische Darstellung durchzieht . . .“ etc.

Später (pp. 331 f.) rechtfertigt er sogar das Hineinziehen des Wortspiels in die Tragödien.

---

[4]) In England wurde Shakspere dieser Wortspiele wegen natürlich noch schärfer getadelt. Man vgl. W. Cartwrights Gedicht: Shakespeare to thee was dull, whose best jest lies | I'th 'Ladies questions, and the fools replies, | Old fashion'd wit, which walk'd from town to town, | In trunk-hose, which our fathers call the clown, | Whose wit our nice times would obsceneness call | And which made bawdry pass for comical. Etc. Vgl. auch Schlegel, 25. Vorlesung über dram. Kunst u. Lit., p. 172.

In Deutschland wurden Shaksperes Wortspiele übrigens frühzeitig gewürdigt. Herder, der Shaksperes Stil so trefflich verstand, sagt[5]) von dem seinen Zeitgenossen so anstößigen Wortspiele:

„Eben diese Concetti, die er mit Wortspielen vermählt, sind Früchte, die nicht in ein anderes Clima entführt werden können: der Dichter wusste den Eigensinn seiner Sprache so mit dem Eigensinn seines Wizzes zu paaren, dass sie für einander gemacht zu seyn scheinen: höchstens gleicht jener dem sanften Widerstande einer Schönen, die bloß aus Liebe spröde thut, und bei der ihre jungfräuliche Bescheidenheit doppelt reizet."

Die beste Würdigung wurde den Shakspere'schen Wortspielen aber von A. W. v. Schlegel zutheil, der sich auch in dieser Hinsicht als echter Kenner des Dichters erwies. Nachdem sich Schlegel in der 25. und 26. Vorlesung über dramatische Kunst und Literatur über die Wortspiele in Shaksperes Lustspielen verbreitet hat, bespricht er in der 27. Vorlesung[6]) die Wortspiele der Tragödien. Er widerlegt Johnsons Behauptung, dass Shaksperes Stärke hauptsächlich im Lustspiel lag, und fährt dann fort:

„Was diesem Urtheil für viele Leser einen Schein der Wahrheit leihen könnte, das sind die Wortspiele, welche bei'm Shakespeare nicht selten ernsten und erhabenen, auch eigentlich pathetischen Stellen beigemischt sind ..... Hier nur einige Bemerkungen über das Wortspiel überhaupt und dessen poetischen Gebrauch. Eine ergründende Untersuchung würde uns zu tief in Betrachtungen über das Wesen der Sprache und ihr Verhältnis zur Poesie, über den Reim[7]) u. s. w. hinein und von unserem Zwecke abführen. Ebenso tief als der Ursprung der Poesie liegt im menschlichen Geiste die Forderung, die Sprache solle die bezeichneten Gegenstände durch den Laut sinnlich darstellen. Da dies nun in der Gestalt, wie sie uns überliefert worden, selten in einem merklichen Grade der Fall ist, so wirft sich eine lebhaft angeregte Einbildungskraft gerne auf übereinstimmende Laute, die ein glücklicher Zufall darbietet, um solchergestalt in einem einzelnen Falle die verlorne Ähnlichkeit zwischen Wort und Sache wieder hervorzurufen. So z. B. suchte man häufig in dem, wiewohl zufällig ertheilten, Namen einer Person Beziehungen auf ihre Eigenschaften und Schicksale zu finden, man machte ihn geflissentlich zu einem sprechenden Namen. Die, welche die Wortspiele als eine Erfindung erkünstelter Unnatur verschreien, verrathen nur ihre Unkunde. Gerade bei Kindern[8]), sowie bei Nationen von den einfältigsten Sitten offenbart sich

[5]) Fragmente I, 46, 2. Ausgabe p. 98; vgl. Bernays, a. a. O. pp. 47 f., Note 48.

[6]) Werke VII. pp. 193—195.

[7]) S. oben Schlegels Recension über Bernhardis Grammatik.

[8]) S. oben p. 3 u. Schlegel, „Über Shaksperes Romeo u. Julie", VII. Bd., p. 95.

ein großer Hang dazu, weil bei ihnen die richtigen Begriffe über Ableitung und Stammverwandtschaft der Wörter noch nicht entwickelt sind und also dieser Willkür nicht im Wege stehen."

Und nach einem Rückblick auf das Wortspiel bei den Alten fährt er fort:

„Wer sich in Richard II. an die rührenden Wortspiele des sterbenden Joh. von Gaunt über seinen eigenen Namen stößt, der erinnere sich an die ähnlichen des Ajax beim Sophokles. Es versteht sich, dass nicht alle Wortspiele, noch an jedem Orte zu billigen sind. Es kommt darauf an, ob die Stimmung ein solches Spiel der Phantasie zulässt, und ob die Einfälle, Vergleichungen, Anspielungen, die ihnen zugrunde liegen, inneren Gehalt haben. Doch darf man es wohl nicht zum Grundsatz machen, darnach zu urtheilen, wie der Gedanke nach Wegschaffung des Gleichlauts sich ausnimmt, ebenso wenig als sich der Reiz gereimter Verse noch fühlen lässt, wenn man sie erst vom Reime entblößt hat. Die Gesetze des guten Geschmacks hierüber dürften auch nach der Beschaffenheit der Sprachen verschieden sein. In Sprachen, die eine große Menge Homonymen haben, sind Wortspiele beinahe schwerer zu vermeiden als aufzusuchen. Man hat also gefürchtet, der leeren Witzelei Thür und Thor zu öffnen, wenn man sie nicht mit einem strengen Bann belegte. Dass Shakespeare eine so unüberwindliche und unmäßige Leidenschaft gehabt, mit Worten und Silben zu spielen, kann ich nicht finden. Es ist wahr, er macht oft einen verschwenderischen Gebrauch von dieser Figur; in anderen Stücken hat er nur sparsam Wortspiele eingestreut, ja in einigen, z. B. in Macbeth, kommt, wie ich glaube, nicht ein einziges vor.[9]) Er wird also in Absicht auf den Gebrauch oder die Enthaltung davon, nach Maßgabe der Gegenstände und des verschiedenen Stils der Behandlung, vermuthlich, wie in allem, der Prüfung würdige Grundsätze befolgt haben."

Unsere Darstellung wird zeigen, dass sich solche Grundsätze thatsächlich nachweisen lassen.

Über Henses Ansichten und die Bemerkungen einiger anderer Shakspere-Kritiker über das Wortspiel werden wir noch im Capitel über das Wortspiel als Mittel der charakterisierenden Kunst zu sprechen haben.[10])

Halten wir die verschiedenen Ansichten über das Wortspiel einander gegenüber, so können wir wohl den allgemein giltigen Satz ableiten: die übermäßige und ziellose Verwendung des Wortspiels kann einem dichterischen Werke nur abträglich sein. Für diese Verwendung können wir dann gelten lassen, was Morley (Quarterly Review,

[9]) Dieser Irrthum Schlegels wurde schon oben berichtigt.

[10]) Vgl. auch Friedr. Schlegels Anmerkungen über „Concetti" u. Wortspiel, Werke, 2. Ausgabe, 8. Bd. p. 81, p. 87, 2. Bd. p. 70, p. 72.

1861, p. 382) vom Wortspiele sagt: „The essence of a pun being to distract attention from the sense of words, and fix it upon their mere sound, the interest in the action represented is abolished."

Mäßig und mit Bedacht verwendet, wird das Wortspiel jedoch immer Wirkung üben. Wir können aus diesem Grunde jenen, die Lyly, Shakspere und ihre Zeitgenossen der Wortspiele halber so strenge tadeln, nicht beistimmen. Shaksperes und Lylys Publicum fand zweifelsohne großen Gefallen an diesen Spielen, es war in dieser Hinsicht kindlicher und naiver als das heutige Publicum. Das Wortspiel blühte damals in der gesellschaftlichen Sprache; Shaksperes Dramen sind daher auch in dieser Beziehung nur „ein Abglanz seiner Zeit". Wollen wir die Bedeutung unseres Dichters auf diesem Gebiete ergründen und erkennen, wie sein Genie und guter Geschmack auch hinsichtlich der Anwendung des Wortspiels sich über seine Zeit erhob, so müssen wir vor allem unser Augenmerk den sprachlichen Eigenthümlichkeiten der Elisabethinischen Zeit zuwenden.

§ 2. Shaksperes Verhältnis zum „Euphuism".

Zur Zeit der Königin Elisabeth zeigte die Umgangssprache ebensowohl wie die literarische Sprache in England und in anderen Theilen Europas eine seltsame Neigung zu gezierten Ausdrucksformen. Als Shakspere zu dichten begann, war eine dieser Stil- und Geschmacksrichtungen, die sich lange Zeit großer Beliebtheit erfreut hatte, der Euphuismus, eben im Abnehmen begriffen, und eine neue, lebenswahrere begann sich namentlich auf dem Boden des Dramas zu entfalten.

Der Ausdruck „Euphuism", der, wie Morley a. a. O. p. 350 bemerkt, durch Lylys „Euphues" als Beiname einer gewissen Form affectierter literarischer Sprache Geltung erlangte, wurde früher in zu weitem Sinne angewendet. Das genauere Studium, das in unserer Zeit der Sprache und Literatur jener Epoche zutheil wurde[11]), zwingt uns,

[11]) Die Literatur des Gegenstandes s. bei Landmann, a. a. O. p. X. Für die vorliegende Skizze wurden benützt: Morley (Quarterly Review. 109,

diesen Namen hinfort nur einer einzigen der mannigfachen Übertreibungen und Excentricitäten der Rede zu geben, welche die Wiederbelebung der classischen Literatur damals im Gefolge hatte.

Eine Reihe englischer und deutscher Forscher haben den Euphuismus zum Gegenstande genauer Untersuchungen gemacht; in neuerer Zeit hat Landmann sehr befriedigend über diese Stilgattung gehandelt, wenn auch nicht alle seine Ansichten die allgemeine Billigung gefunden haben. Er leitet den Euphuismus im Gegensatze zu den früheren Forschern (Morley, pp. 351 ff., Ward I, 157, 242 etc.) nicht aus dem Italienischen, sondern aus dem Spanischen des Guevara her (Transact. 252—260). Vor ihm hat übrigens schon K. Hillebrand (Six Lectures on the History of German Thought, London 1880) den Zusammenhang des Euphuismus mit dem spanischen „Culterianismo" betont (vgl. Breymann).

Die Frage nach dem Ursprung des Euphuismus ist für uns übrigens ziemlich belanglos. Uns interessiert hier vor allem die Anwendung dieser Stilart in England, sowie die Frage, ob Shakspere vom *Euphuism* beeinflusst wurde, und endlich, ob der *Euphuism* wirklich, wie man oft liest, eine Neigung zu Wortspielen zeigt oder nicht. Wir haben uns daher vornehmlich mit den §§ 1—3 in Landmanns Aufsatz

---

London, April 1861, pp. 350—383; Dr. Rich. F. Weymouth: On Euphuism, Phil. Soc. Trans. 1870—72 pp. 1—17; Hense „Shakespeare u. John Lilly", Sh.-Jahrb. VII, 238—300 u. VIII. 224—279 (in theilweiser Umarbeitung in seinem Buche „Shakespeare", Halle 1884, I, pp. 1—144); Ward. A. W., A History of Engl. Dram. Lit. pp. 151 ff. u. Athenaeum, Nr. 2912; Payne Collier, The History of Engl. Dram. Poetry, III, 172 ff.; Bodenstedt, Shakesp.'s Zeitgenossen u. Werke, III, 6—19; Delius, Die Prosa in Sh.'s Dramen, Sh.-Jahrb. V, 227—273 u. Abhandlungen 1878, pp. 172 ff. (von Landmann nicht erwähnt); Landmann Fr.: 1. Der Euphuismus, sein Wesen, seine Quelle, seine Geschichte, Gießen 1881 (vgl. Breymanns und Schwans Recensionen: Engl. Stud. V, 409 ff., VI, 94 ff.); 2. Shaksp. and Euphuism, etc., New Shaksp.-Soc.-Transact. Ser. 1, 1880—1886, pp. 241—276; 3. Euphues etc., Engl. Sprach- u. Lit.-Denkm. 4; Lauchert, Fr., Der Einfluss des Physiologus auf den Euphuismus, Engl. Stud. XIV, pp. 188 ff.; John Goodlet: Shakspere's Debt to John Lilly, Engl. Stud. V, 356 ff.; Rushtons Arbeiten über Sh.'s Euphuism (s. im Texte); L. Lee: On Euphuism, Athenaeum 2907; F. W. Fairholt: The Dram. Works of John Lilly (the Euphuist): with Notes, and some Account of his Life and Writings, 2 Bde., 1858; R. Boyles Vorwort zu Gelbckes „Die engl. Bühne zu Shaksperes Zeit" etc., 1890, I. Th., pp. 50 ff. und endlich ein Aufsatz in der Saturday Review, May 29th 1869.

(Transact.) zu befassen: § 1. Influence of Lyly on Shakspere, and of the Renascence on European Literature; § 2. The four Styles parodied in L L L. und § 3. Characteristics of Euphuism, and Sh's parody of it.

Der Name Euphuismus wurde, wie schon erwähnt, fälschlich allen den verschiedenen Arten gezierter Ausdrucksweise beigelegt, welche damals in England herrschten, alle das Ergebnis einer zu knechtischen Nachahmung der fremden Literaturen waren [12]), und die sich alle untereinander durch charakteristische Eigenthümlichkeiten wesentlich unterschieden. Ein geschichtlicher Überblick über den Euphuism in diesem weiteren Sinne wurde in einem Artikel der Saturday Review [13]) (May 29th 1869) gegeben, welcher eben infolge der zu allgemeinen Fassung des Begriffes „Euphuismus" einer Revision bedarf.

Der Euphuismus blühte in England von ungefähr 1560—1590. Er wurde nicht (wie Collier III, 172 und Manche mit ihm meinten) von Lyly erfunden, noch hat ihn dieser zum erstenmal in die englische Literatur eingeführt; doch war Lyly der Verfasser jenes Buches, das die populärste Darstellung dieser Stilart ist (vgl. Morley, a. a. O. p. 351: „Euphues was popular, because it followed, not because it set, a fashion"). Wir können diese Stilart schon vor der North'schen Übersetzung Guevaras in England nachweisen in dem modischen Briefstil des Elisabethinischen Hofes (vgl. Elisabeths Briefe an ihren Bruder, in Aikin). Durch Hinzutritt der Alliteration verändert, war dieser Stil, als er von Lyly benützt wurde, keine Nachahmung mehr, sondern eine grobe Übertreibung Guevaras. Sein Einfluss war so mächtig, dass er sich sogar in Roger Ashams Scholemaster (1570) nachweisen lässt. [14]) Ein anderes, zwei Jahre vor „Euphues" erschienenes Buch, George Petties „A petite Pallace of Pettie his pleasure", zeigt schon alle Eigenthümlichkeiten des echten *Euphuism* (vgl. die Notes zu Landmanns Aufsatz, Transact., pp. 265 ff. und Landmann, Euphues, pp. XXI, Note).

[12]) Vgl. Landmann, a. a. O. 241 f., Euphues pp. III ff. und XI; Ward, I, 154.

[13]) Weymouth citiert irrthümlich „Quarterly Review".

[14]) Über die Möglichkeit eines Zusammenhanges dieses Werkes mit Lylys Euphues vgl. Morley, p. 358.

Diese Vorliebe für fremde und absonderliche Ausdrucksformen war weder durch Satiren (z. B. Wilsons in seiner „Art of Rhetoric", 1583) noch durch die kritischen Bemerkungen Puttenhams, Ashams und anderer einzuschränken; sie dauert fort trotz Sidneys „Rombus" und Shaksperes „Holofernes". Die Neigung zu figürlichen, metaphorischen Wendungen musste mit dem steigenden Einfluss der Italiener, besonders Petrarcas, immer mehr wachsen, so dass die Nachfolger Surreys und Wyatts diese hinsichtlich der blumenreichen Sprache noch zu überbieten trachteten: man vgl. Tottels Miscellany, The Paradise of dainty Devices, Watsons Hekatompathia u. a. m. Dieser Stil ergriff endlich auch die Umgangssprache der höheren Gesellschaftsschichten, er wurde zum Modeton am Elisabethinischen Hofe.

So sehen wir, dass Lyly (ebenso wie inbezug auf den Inhalt seines Euphues[15]) auch hinsichtlich der Sprache nur seine Vorgänger — Thom. North, Lord Berners, Hellowes, Fenton, Bryant, Thimme, Pettie etc. — nur nachahmte und ihren Stil übertrieb. Freilich liegt auch die Vermuthung nahe, dass es Lyly mit diesem Stile gar nicht Ernst war, dass er ihn vielleicht nur in satirischer Absicht verwendete, wie dies Bodenstedt (a. a. O. III, 12) andeutet. Sicher ist, dass er diesen Stil nur in diesem einen Buche verwendete, und dass seine dramatischen Werke keine Spur davon zeigen. Bezweckte das Buch aber wirklich eine Satire, dann war sein Geschick wahrhaft tragikomischer Art, denn es ist das Muster dieses Stils geworden und hat ihm für immer den Namen gegeben. Indes lässt sich Lylys spätere Abkehr von dieser Stilart auch dadurch erklären, dass der *Euphuism*, bald nachdem er durch „Euphues" zur höchsten Blüte gelangt war, abzunehmen und an Beliebtheit zu verlieren begann (s. unten).

Zuerst allerdings hatte Lylys Werk einen bedeutsamen Aufschwung des Euphuismus im Gefolge. Die Beliebtheit des Buches geht schon aus der großen Zahl der Auflagen hervor (s. Landmann, Euphues, p. IX). Es war für die Damen, und zwar hauptsächlich für die Königin und ihren Hof geschrieben, was seine Verbreitung und Beliebtheit

[15]) S. Landmann, Transact. 255 ff.

entschieden förderte. Es darf ja, wie Landmann richtig hervorhebt, überhaupt nicht übersehen werden, dass damals eine Frau im Mittelpunkte jener Gesellschaft stand, die in allem und jedem die Mode angibt. Ein Buch dieser Art musste unbedingt ansteckend wirken [16]), namentlich in einer Gesellschaft, deren Umgangssprache ohnehin zu Witzgefechten neigte. Eine verfeinerte, geziertere Sprechweise in Gegenwart der Damen war an Elisabeths Hof schon vor Lylys Euphues geboten, allerdings war dies keine euphuistische, sondern eine auf italienischem Einflusse beruhende Geziertheit. Elisabeths Vorliebe für feingedrechselte Phrasen ist bekannt; ihr antithesenreicher, gezierter Briefstil wurde schon oben erwähnt. [17]) Unter diesen Umständen ist es nur selbstverständlich, dass Lylys *„Euphuism"* die Hofsprache wurde und „jede Hofdame, die nicht *‚Euphuism'* sprechen konnte, so angesehen wurde, wie heute etwa jene, die nicht Französisch verstehen" (Ed. Blount, 1632; vgl. auch Morley, a. a. O. 371 und Ward I, 154, 157). Aber nicht nur jede Hofdame kannte damals ihren „Euphues" auswendig [18]), auch Bürgersfrauen suchten ihre Redeweise nach diesem Muster zu formen, was aus Ben Jonsons „Every Man out of his Humour" V, 7, und aus den Bemühungen des Simplicius in Marstons „What You Will" V, 1, deutlich hervorgeht.

Wenn nun auch, als Shakspere zu dichten begann, der Euphuismus schon von seiner Höhe herabgesunken und vor einem neuen modischen Stile, dem Arcadianismus, theilweise gewichen war, so war dennoch eine Beeinflussung unseres Dichters durch ihn unausbleiblich. Dass Shakspere Lylys Euphues genau kannte, lässt sich nicht nur aus der Verbreitung des Buches schließen, sondern auch aus den zahlreichen Parallelen, die Rushton in seinen Arbeiten anführt.

Es obliegt uns nun zu untersuchen, inwiefern Shakspere trotz seiner ablehnenden Stellung dem Euphuism

[16]) Man vgl. nur die euphuistische Ausdrucksweise Johannes Scherrs und Kleins in jenen Abschnitten ihrer Werke, wo sie diesen Stil besprechen. Selbst Weymouth's Stil ist beeinflusst.

[17]) Vgl. auch Bodenstedt II, 11.

[18]) S. Nath. Drake, Shaksp. and His Times, 2. Aufl., p. 216 und Hense, Sh.-Jahrb. VII, p. 238.

gegenüber[19]) doch unbewusst der herrschenden Mode unterworfen war, was er in dieser Hinsicht seinen Vorgängern verdankt, und inwieweit er sich über diese erhob, und endlich — für uns die wichtigste Frage — ob der Euphuismus oder eine andere damals herrschende Sprachmode unsern Dichter zum Gebrauche des Wortspiels anleitete.

Eines der charakteristischesten Merkmale des Euphuismus bildet (neben dem Gebrauche antithetischer Wendungen) eine eigenthümliche Art der Alliteration, die, von Craik, Morley u. a. gänzlich übersehen, zuerst von Weymouth (a. a. O. p. 4) besprochen[20]) und dann von Landmann (Transactions p. 250) neuerlich untersucht wurde. Diese zwei Merkmale (die genau angelegte Antithesis [„parisonic antithesis" nennt sie Landmann] wohl abgemessener Sätze, ja oft Wörter und Silben, sowie die eigenthümliche Alliteration) lassen den Euphuism sofort leicht von den anderen Modestilen scheiden.[21])

Neben diesen Kennzeichen nennt Landmann (Euph. p. XV) noch „consonance, rhyme, playing upon words(!), and the use of syllables sounding alike".

Weymouth hat seltsamerweise die Wortspiele im Euphues nicht nur übersehen, sondern das Vorhandensein solcher sogar hartnäckig geleugnet (a. a. O. pp. 8 f.):

„Then I have been singularly unfortunate, having dug up only one pun from the whole book, — that on the word angels[22]) quoted below in the Hermit's story. Besides this I doubt whether there is one pun in Euphues."

---

[19]) Vgl. L L L. u. Klein, a. a. O. 497, sowie Landmann, Transactions pp. 244—250.

[20]) Er nannte sie „a *transverse alliteration*, rather than longitudinal".

[21]) S. Landmann, Euphues, pp. XIV f. u. Transact. p 250; schon Drake (a. a. O. I, 441 ff.) nennt Lylys Stil „a tissue of antithesis and alliteration". Seltsam ist es, dass Schwan (a. a. O. p. 103) in der euphuistischen Alliteration „nichts Besonderes" erblicken kann. Diese Alliteration, die schon oben (p. 12) erwähnt wurde, besteht darin, dass je zwei Wörter zweier paralleler Sätze alliterieren: „Although hetherto Euphues I have *sh*rined thee in my *h*eart for a *tr*ustie *f*riende, I will *sh*unne thee *h*eereafter as a *tr*othelesse *f*oe."

[22]) S. oben.

In einer Note auf p. 9 gibt er aber zu, ein oder zwei Wortspiele übersehen zu haben. Seine Behauptung wird theilweise verständlich, wenn er fortfährt:

„A play upon words such as ‚Euphues did not like this new *kind* of *kindness*', is not a pun."

Diese Scheidung zwischen „pun" und „Wortspiel im allgemeinen" ist hier völlig zwecklos. Dass dem *Euphuism* eine Tendenz zum Spielen, besser gesagt, zum Tändeln mit Worten, innewohnt, haben schon Bodenstedt (a. a. O. III, p. 8), Hense (Shakespeare pp. 139 f.), besonders aber Craik betont. Gegen letzteren zieht Weymouth allerdings heftig zu Felde (a. a. O. pp. 2 f.).

Wie wenig verlässlich übrigens Weymouth in dieser Hinsicht ist, zeigt seine, von Widersprüchen strotzende Polemik gegen Marsh. Dieser behauptet nämlich (in seinen Lectures on Engl. Language) irrthümlich, dass Sir Philip Sidney in seinen Prosaschriften Euphuismen zeige, und citiert hierfür Stellen wie:

„Remembrance still forced our thoughts to worke upon this place where we *last* (alas that the word *last* should so long *last!*) did grace our eyes upon her ever flourishing beauty." Oder: „Blessed be thou, Urania. *the sweetest fairnesse* and *the fairest sweetnesse*."[23])

Marsh begieng hier eben den so häufig anzutreffenden Fehler, das bloße Spiel mit Worten und andere Ausschmückungen der Rede mit dem *Euphuism* zu verwechseln. Indem nun Weymouth diesen Irrthum berichtigt, verwickelt er sich (a. a. O. p. 12) in folgenden seltsamen Widerspruch:

„Now it may be admitted that such a play upon words as that on *last*, is very occasionally found in Euphues." (!)

Betreffs der anderen Beispiele („*the sweetest fairnesse*" etc.) sagt er dagegen:

„Mr. Marsh would have had to search long before finding in Euphues a mere play upon words, so rare it is; and so he would have searched altogether in vain to find any such fantastical expression as ‚the sweetest fairnesse' etc."

Nach allem dem wäre es immerhin interessant gewesen, Dr. Weymouth's Definition des Wortspiels kennen zu lernen. Jedenfalls war Weymouth nicht berechtigt,

[23]) Vgl. oben die Lautspiele mit Antimetabole. Marsh hat auch auf die ähnlichen, allerdings seltenen Beispiele bei Spenser hingewiesen: „With mourning pyne I; you with pining mourne" etc. (Shephard's Calendar.)

Marsh zu verdächtigen, niemals eine Seite im Euphues gelesen zu haben! Sein Irrthum war ein ziemlich allgemein verbreiteter, hat doch sogar Delius den Euphuismus mit anderen gezierten Stilarten verwechselt (s. unten).

Eine gewisse Neigung zu Wortspielen ist dem Euphuismus thatsächlich nicht abzusprechen. Abgesehen von den wirklichen Wortspielen (von denen ich unten Beispiele anführen werde), finden sich in ihm ja zahlreiche Alliterations-, Reim-[24]) und Antithesenspiele, die freilich keinen Scherz, sondern bloß eine angenehme Klangabfolge bezwecken[25]); allein solche Spiele leiten ja zum echten Wortspiele hin. Die gezierte Sprechweise an und für sich enthält schon die Bedingungen und Keime des Wortspiels.[26])

Das 16. Jahrhundert legte ungemein viel Gewicht auf die äußere Form der Rede, das zeigen die zahlreichen Abrisse der Rhetorik, Poetik etc. (vgl. die Bücher Wilsons, Puttenhams, Gascoignes, Webbes, Sidneys, etc). So konnte Morley (a. a. O. p. 351) mit Recht sagen: „During all this time (from Surrey's days until the time when Dryden was in his mid career) worship of conceits was in this country a literary paganism" (vgl. auch p. 375).

Wie kurz der Schritt vom bloßen Tändeln mit Wörtern zum wirklichen Wortspiele ist, das zeigen uns die späteren Werke Lylys und seiner Nachfolger. In North's Übersetzung von Guevaras General Prologue lesen wir: „... nor Lady so delicate, but had rather suffer a blowe on the head with a stone, than a blot in their good name with an evill tongue." So echt euphuistisch dies ist, so sehr neigt das Spiel auch schon dem echten *Pun* zu. Weit herbeigezogene und gezierte Wortspiele mit Antimetabole von der oben erwähnten Art sind bei Sidney schon recht häufig, e. g.: „Pamela of high thoughts who avoids not *pride* with not knowing her *excellencies*, but by making that one of her *excellencies* to be void of *pride*." So findet sich in W. Warners euphuistisch geschriebener Vorrede zu seinem Buche „Albion's England" (1589) folgendes

[24]) Zealous > iealous etc.

[25]) Landmann, Euphues V.

[26]) Vgl. Ward (I, p. 157): „... assonances of every kind and their inevitable offspring, the uncalled-for pun."

Reimspiel: „ . . . . . that to runne on the letter we often runne from the matter." Bezeichnend ist es, dass diese Stelle in der 2. Ausgabe fehlt.

Im Euphues sind derartige „rhyming puns" gar nicht selten[27]): die zweite Bittschrift an die Königin enthält sogar echte Wortspiele:

„ . . . yt pleased your Maiestie to except against Tents and *Toyles*, I wish that for Teants I might putt in Tenements, so should I be eased of some *toyles*." „ . . . that seeing nothing will come by the Revells, I may pray uppon the Rebells." . . . . . „though they saye they wilbe sure I find them sure to be slowe" etc.; vgl. Arber, Euphues p. 10.

Am häufigsten findet sich Antithese oder Climax mit einem Reim- oder Alliterationsspiele verbunden:

„This younge gallant of more wit then wealth, and yet of more wealth then wisdome . . ." (Landmann p. 8). Vgl. damit das oben citierte Beispiel aus Gent. III, 1, 361: „Item: She hath more hair than wit, and more faults than hairs, and more wealth than faults" (s. Delius' Note hierzu) etc.

Andere Beispiele sind:

„ . . . . Who so seuere as the *Stoickes*, which like stocks were moved with no melodie?" (Arber p. 40, vgl. oben das ähnliche Spiel bei Shakspere). Oder: „It is not the desent of birth but the consent of condition that makes Gentlemen, neither great *manors*, but god *manners* . . ." (Arber, p. 191; vgl. Landmann, Der Euphuismus etc. p. 17).

In Camillas „soliloquy" findet sich ein Spiel zwischen *cureth* und *procureth*; in „The Hermit's story" finden wir außer dem von Weymouth citierten Spiele mit *angel* („I thought to search all Countries for a remedy, and sent many golden Angels into every quarter of the world" . . .) noch Klangspiele, z. B.: . . . „where my brother sucked a desire of *thrift*, and I of *theft*."

Euph. p. 46: . . . „though the Cammocke, the more it is bowed, the better it serveth, yet the bow, the more it is bent and occupied, the weaker it waxeth." Oder (Arber's Reprint p. 106): „ . . . Any to be *zealous* except they be *jealous*?" etc.

Diese lautlichen Anklänge waren der Beginn der später so in die Mode gekommenen Wortspiele. Wenn wir eine Stelle im Euphues, wie „too *holy* a profession for so

[27]) Auch Spiele mit figura etymologica sind häufig: „ . . . . *using* it without *meane*, and *abusing mirth* without *measure*." S. auch die Beispiele oben.

hollow a *person*" ins Auge fassen, können wir auch verstehen, wie die Mode des Wortspielens sich aus dem Euphuism entwickeln konnte: Die zuerst vielleicht zufällig auftretende Klangähnlichkeit der mit der Alliteration oder mit Satzparallelismus verbundenen Wörter wurde nach und nach für diese Art von Spielen unerlässlich; sie erlangte schließlich über die Antithese und Alliteration das Übergewicht und löste sich als selbständige Figur davon ab.

Mag nun Lyly, wie wir oben vermuthet haben, diesen Stil in satirischer Absicht angewendet haben oder nicht, sicher ist es, dass er damit seine Zeitgenossen nicht nur von dieser Stilart nicht abbrachte, sondern dass er mit seinem Buche geradezu Schule gemacht hat.

Greene wendete diesen Stil in seinen „Novels" an[28]), wobei er allerdings weniger Geschmack verrieth als sein Vorbild (s. John Eliots Gedicht an Greene); Gosson (School of Abuse), Lodge (Euphues' Shadow, The Battaile of the Seuces, 1592, vgl. Landmann, Euphues, p. XXV), Th. Nash in seinen Erstlingswerken, Barnaby Rich[29]) etc. wenden ihn bis zum Jahre 1590 an, in welchem Jahre selbst der eifrigste Nachahmer Lylys, Greene, sich von diesem Stile abkehrte, so dass um diese Zeit seine Herrschaft in der englischen Prosa ihr Ende erreicht. Lodge und Nash wendeten sich schon früher ab: an die Stelle der Nachahmung tritt die Verspottung, vgl. Nashs Anatomie of Absurditie (1589), Strange News (1592). Im Jahre 1589 schreibt auch G. Harvey gegen den *Euphuism*. Der Verfall des Euphuismus begann übrigens, wie Drayton in seinem Gedichte an Henry Reynolds (1627) hervorhebt[30]), schon früher, nämlich mit Sidneys Arcadia (1580—1586). In diesem Werke hat Sidney, wiewohl er bei Hofe sicher die euphuistische Redeweise pflegte, den Euphuismus gänzlich vermieden; ebenso wenden sich Raleigh, Ben Jonson (Every Man out of his Humour) und Shakspere

[28]) Eine Liste seiner euphuistischen Schriften s. in Dyces Ausgabe der dramat. Werke Greenes.

[29]) 1584: The Travailes and Adventures of Don Simonides; vgl. Landmann, Transact. pp. 272 f. Notes. Für die anderen Euphuisten verweise ich auf Arbers Ausgabe von Greenes Menaphon, Engl. Scholar's Library Nr. 12.

[30]) Er erwähnt dort auch Lylys Wortspiele!

(in H 4 etc.) dagegen.[31]) Ben Jonsons „Cynthia's Revels" hält Morley (a. a. O. p. 375) für eine Verspottung des Euphuismus, ich dagegen für eine Verspottung von Lylys „Court-Plays".

Obwohl nun Shakspere, wie wir schon oben erwähnten, niemals wirklich Euphuist war, sondern sich im Gegentheil feindlich gegen die absterbende Sprachmode stellte, so weisen seine Werke dennoch zahlreiche Spuren dieses Stils auf.[32]) W. L. Rushton gibt in verschiedenen Schriften[33]) eine reiche Blütenlese von Parallelen aus Lylys und Shaksperes Werken. Rushton gieng bei seiner Sammlung freilich häufig recht mechanisch und völlig unkritisch zuwerke, so dass viele seiner „Parallelen" zu streichen sind. Aber auch nach deren Ausmerzung bleibt noch eine so große Anzahl wirklicher Parallelen über, dass man auf eine große Vertrautheit Shaksperes mit Lylys Buch schließen muss. Für uns sind nur jene Parallelen interessant, welche dieselben Wortspiele aufweisen. Außer den schon bei den einzelnen Wortspielarten angeführten Beispielen[34]) nenne ich aus der großen Zahl der vorliegenden Parallelen noch folgende Fälle: R. 3, I. 1, 106: *Gloucester:* „We are the queen's abjects" ... — Euphues: „insomuch that I accompt all those abjects that be not hir subjects." Das Spiel zwischen *manor* und *manner* in L L L. I, 1, 204 ff. ist im Euphues dreimal zu finden.[35]) Das Spiel in Rom. III, 5,

[31]) In späteren Zeiten fand der *Euphuism* allerdings wieder Eingang in die Literatur, doch nur zu historischer Charakteristik, so in Sir W. Scotts Monastery, obwohl „Sir Piercie Shafton" eher die Caricatur eines Euphuisten zu nennen ist (vgl. Landmann, Morley, Weymouth, etc.); auch Ch. Kingsley hat diesen Stil in Westward Ho! verwertet. Wenn aber Morley (a. a. O. pp. 378—382) behauptet, dass die moderne englische Literatur, namentlich die Bühnenwerke, wieder eine Neigung zum Euphuismus zeigen, so müssen wir diese Angabe durch die Bemerkung berichtigen, dass Morley eben jeden gezierten Stil „Euphuismus" nennt; welcher Art der von ihm getadelte Stil thatsächlich ist, geht aus den kennzeichnenden Worten „paltry playing upon words" und „every line bristles with puns" hervor.

[32]) Vgl. Ward, a. a. O. I, pp. 157 f.

[33]) Shakespeare's Euphuism, London 1871 und zahlreiche Aufsätze in Herrigs Archiv; s. meine bibliographischen Nachweise.

[34]) Addle egg u. idle head, Stoics u. stocks: cardinally > carnally, suitor > shooter, angel etc.

[35]) S. Rushton, Shakesp.'s Euphuism, pp. 59—61.

119 f.: „... that I must *wed* Ere he, that should be husband, comes to *woo*" ist angedeutet im Euphues: „and that the *wooing* should be a daye after the *„wedding"*. Auch das Spiel mit *I (Ay)* in Rom. III, 2 findet sich im Euphues oft (s. Rushton, a. a. O. p. 80). Endlich ist Polonius' ermahnende Rede an Laertes (Hml. II) in ihrer Gänze aus euphuistischen Citaten zusammengesetzt[36]; Shakspere zeichnet in Polonius ja einen Euphuisten!

Dass Shakspere das Wesen des Euphuismus sehr genau studierte, geht aus seinen trefflichen Parodien hervor, besonders aus der Stelle in H 4 A II, 4, 441 ff.. die alle Eigenthümlichkeiten dieses Stils (Antithese, Alliteration. Frageconstruction mit nachfolgender Antwort etc.) enthält:

„.... for though the camomile, the more it is trodden on, the faster it grows, yet youth, the more it is *w*asted the sooner it *w*ears." Und: ... „Shall the blessed *sun* of heaven prove a micher" etc. (mit einem Spiele mit dem vorangehenden *„son to me"* und dem folgenden *„son of England")* Ebenso die Stelle: „There is a thing, Harry ...." etc.; oder: „Harry, now I do not speak to thee in *d*rink but in *t*ears, not in *p*leasure but in *p*assion not in *w*ords only, but in *w*oes also ..."

Die Rede des Prinzen, ib. 490 ff. zeigt sogar die euphuistische Steigerung:

„Wherein is he good but to taste sack ... wherein cunning but in craft? Wherein crafty, but in villany?" etc.

Der Epilog von As zeigt in seinem Anfange euphuistische Antithesis, aber keine Alliteration. Ferner findet sich in einigen versificierten Partien *Euphuism*, z. B. im Zwischenspiel in Hml. III, 2; die Rede des Lucianus zeigt sogar „transverse alliteration". Auch des Königs Rede in Hml. I, 2, 116 ff. ist hier zu nennen.

Dagegen zeigen jene Scenen, in welchen Delius in seinem trefflichen Aufsatze über „Shaksperes Prosa" (p. 229) euphuistische Prosa erkennen wollte, nur affectierten, gezierten Stil; Delius hat eben den Ausdruck euphuistische Prosa auch zu allgemein gefasst. Es sind dies folgende Scenen: Tw. II, 1 (Antonia und Sebastian, Del. p. 245): Wint. I, 1 (die beiden Höflinge, Del. p. 250); ebenso ib. IV, 2 u. V, 2 (doch ist hier wenigstens euphuistische Antithese zu finden); All's I. 1, II, 3, IV. 3 (Del. 238);

[36]) S. Dowden, Shakspere, Wagners Übersetzg. p. 106, Note 3 und Rushton, a. a. O. pp. 44 ff.

Meas. III, 1 u. 2 (Del. 249): H 5 III, 6 (Messenger, Del. 257); Lr. III, 5; Oth. I, 3, 221 ff. (Del. 262): Hml. II, 2, 293 ff.

Alle diese Scenen zeigen keine Spur von Euphuismus. Auch in Cor. I, 1 wollte Delius (p. 268) in der Rede des ersten Bürgers euphuistische Prosa finden. Diese Scene ähnelt aber eher Lylys Dramenstil, und zwar inbezug auf den Gedankenparallelismus, auf den Goodlet zuerst hinwies. Goodlet (Engl. Stud. V, 359) behauptet zwar, dass Shakspere diese Eigenthümlichkeit nicht nachahmte; eine Ähnlichkeit des Stils der erwähnten Stelle mit der angezogenen Stilart ist indes nicht zu leugnen.

Wir können zwei Arten euphuistischer Stellen bei Shakspere unterscheiden: Stellen, die unbeabsichtigten Euphuismus enthalten, und solche, die diesen Stil lächerlich machen sollen. Wiewohl nun Weymouth (a. a. O. p. 13) behauptet, dass die Dichter der späteren Elisabethinischen Zeit den Euphuism nur in scherzhafter Absicht in ihre Werke einführten, so sind bei Shakspere doch viele Stellen nachzuweisen, wo der Dichter unbewusst euphuistische Wendungen gebrauchte. Außer den schon erwähnten Wortspielen finden sich bei ihm auch Beispiele echt euphuistischer Alliteration.[37]) Eine Auswahl von Beispielen genügt hier:

Lucr. 879: Whoever *p*lots the *s*in, thou *p*oint'st the *s*eason; etc. Diese Fälle sind von den übrigen mit gekreuzter Alliteration durch den Satzparallelismus geschieden.

H 6 A, V, 3, 77 f.: „She 's beautiful, and therefore to be *w*oo 'd | She 's a *w*oman, therefore to be *w*on." Der Parallelismus der Sätze ist echt euphuistisch; vgl. dasselbe Spiel in Tit. II, 1; der zweite Vers findet sich auch in Greenes Planetomachia (1585).

[37]) Diese sind nicht mit den Fällen anderer Alliterationsarten zu verwechseln, z. B. mit den alliterierend. Epithet., die schon bei Surrey und Wyatt auffallen und auf italienischen Einfluss zurückgehen (s. Landmann über den „Petrarchism"). Wenn Landmann, Transact. p. 250, von den übrigen Arten der Alliteration bei Shakspere sagt, dass der Dichter darin dem allgemeinen Fehler verfallen sei, so müssen wir dieser Meinung natürlich entgegentreten (vgl. oben den Paragraph über Shaksp.'s Alliteration).

H 8, I. 1. 140: „*H*eat not a *f*urnace for your *f*oe so *h*ot?“ Vgl. hierzu, Wahl (a. a. O. I. p. 120).

Die Alliteration in Hml. III. 2, 267 ff. dient zur Charakterisierung des Zwischenspiels; vgl. auch Hml. I, 2, 116 f. etc.

Eine andere Eigenthümlichkeit des Euphuismus, die Beantwortung eines selbstgemachten Einwurfes[38]), konnte ich bei Shakspere gleichfalls nachweisen: Gent. III, 1, 111: „I would resort to her by night. Ay, but the doors be locked.“ — H 4 A, V. 1, 131 ff.: „Honour pricks me on. Yea, but how if honour prick me off?“ etc. Rushton hat diese Übereinstimmung übersehen.

Das Spiel mit Climax und Anticlimax („a place of more pleasure then profit, and yet of more profit then piety“ etc.) findet sich, wie schon oben erwähnt wurde, in den Launce-Scenen, z. B. Gent. III, 1. Alle jene Stellen, wo Shakspere absichtlich den Euphuismus anwendet, kennzeichnen sich als Parodien dieses Stils, so die schon besprochene Stelle in H 4 A, II, 4, 438—461. Abgesehen von der übermäßigen Anwendung der Wortspiele zeigt diese Stelle auch noch eine Verspottung der euphuistischen Neigung zu weit herbeigeholten Vergleichen und zu Anspielungen auf die alte Geschichte und Mythologie; der in dieser Stelle durchgeführte Vergleich ist ja, wie Landmann und Rushton nachwiesen, aus „Euphues“ entlehnt.[39])

Die meisten englischen und deutschen Kritiker verweisen, wenn sie von Shaksperes Euphuismus sprechen, auf LLL.[40]) Dieses Lustspiel enthält aber nicht eine Verspottung des Euphuismus, sondern der affectierten Redeweise überhaupt. Landmann (Transact. pp. 244—250) nennt daher mit Recht LLL. „the English ‚Precieuses ridicules‘“. Vor ihm haben schon Morley (Quart. Rev. 1861, p. 352) und

[38]) Gerber (II, 288) nennt diese Figur „Dialogismus“; Weymouth, p. 8, „the responsive form of sentence“. Ein Beispiel aus Euphues veranschauliche die Art: „*But she was amiable,* but yet sinful: but she was young and might haue liued, but she was mortall and must haue did ....“ etc.; vgl. Landmann, Euphues, p. XVI.

[39]) Vgl. Landmann, Transact., p. 251 und Lauchert, Engl. Stud. XIV, pp. 188—210 und ib. pp. 127 ff.

[40]) Vgl. z. B. A. W. v. Schlegel, 28. Vorlesung, a. a. O., Vol. VI, p. 217.

Ward (a. a. O. I, 157) auf die „Precieuses ridicules“ hingewiesen, wenn auch ersterer in LLL. lediglich eine Verspottung des Euphuismus erblickt.[41]) Dagegen hat Landmann in Weymouth (a. a. O. p. 3) einen Vorläufer für seine Ansicht, dass Shakspere in dem Stücke vier Stilarten verspottete. Uns interessiert hierbei besonders, dass als integrierender Bestandtheil dieser affectierten Sprache das Wortspiel aufgeführt wird. Schnelle und kurze Gegenrede und Wortgefechte sind die Hauptmerkmale der Ausdrucksweise des Königs und seiner Höflinge (vgl. was Biron hierüber von Boyet und sich selbst sagt, LLL. V, 2, 315 f., 394—413).

Viel mehr als dem Euphuismus ähnelt der Stil dieser Reden dem Stil in Lylys Hofdramen; dieser zeigt vor allem eine übermäßige Neigung zu Wortspielen, die mitunter sehr gewagt sind und sich sogar an lateinische Wörter heften.

Dass Shakspere der euphuistischen Schreibweise, wiewohl er sie in seinen Werken absichtlich (und zwar zu satirischem Zwecke) verwendete, ablehnend gegenüberstand, geht auch aus einem Vergleich von „As You Like it“ mit Lodges „Rosalynde“ hervor. Shakspere gründet wohl ein Lustspiel auf die euphuistisch geschriebene Erzählung[42]), aber seine Kunst triumphiert über Lodges gezierte Schreibweise, und vor den Blitzen seines Witzes erblassen die spärlichen und armseligen Witzfunken Rosalyndens und Rosaders in der Vorlage.

Indes nicht nur dem absterbenden Euphuismus gegenüber verhielt sich des Meisters Kunst ablehnend; auch die dem Euphuismus folgenden gezierten, excentrischen Schreib- und Ausdrucksweisen, der Arcadianismus, Gongorismus etc.,

[41]) Auch Ward (a. a. O. I, 373) spricht, auf Rushtons Angaben gestützt, von Shaksperes Euphuism in LLL. Allein Ward hat ebenso wie Klein (a. a. O. p. 497) den Ausdruck „Euphuismus“ nur im landläufigen Sinne (= gezierte Sprache überhaupt) verwendet. Gildemeister ist genauer; er sagt, es scheine ihm, als ob Shakspere in LLL. die „Hofsprache“ habe zugleich verherrlichen und vernichten wollen. Holofernes scheint nach Warburton und Dr. Farmer eine Satire auf John Florios „First and Second Fruits, or Dialogues in Italian and English“ (1578, 1591) und auf dessen „Worlde of Words“ (1598) zu sein.

[42]) Vgl. Delius, Shakespeare-Jahrb. VI, pp. 226 ff.

haben in seinen Werken verhältnismäßig nur ganz wenige Spuren hinterlassen.

Sidneys Arcadia war 1590 erschienen und hatte den Euphuismus bald zurückgedrängt: schon Lodges Rosalynde weist Spuren des neumodischen Stils auf, und Dickensons „Arisbas Euphues amidst his slumbers" (1594) neigt der neuen Richtung noch mehr zu.

Auch Shakspere konnte natürlich dem Einflusse des Sidney'schen Stils nicht ganz entgehen.[43]) Im Arcadianismus spielt das Wortspiel eine viel größere Rolle als im Euphuismus. Die Arten der Spiele sind noch recht einfach; meist beruhen sie auf Wiederholung der Wörter („affecting"), Wortvertauschung, etymologischer Figur u. s. w.; man vergleiche folgende der Arcadia entnommene Beispiele:

„There was he received with *loving joy* of Kalander, with *joyful love* of Palladius." Oder: „Either with *cunning or with force*, or rather with a *cunning force*." Desgl: „It seemed his only *comfort* to be without a *comforter*"; etc.

Derartige Spiele finden sich auch bei Shakspere. Indes scheint der Dichter sie mehr unwillkürlich als absichtlich nachgeahmt zu haben. Eine bekannte Stelle in Sidneys Arcadia: „*End*, then, evil-destined Dorus, *end:* and *end*, thou woeful letter, *end:* for it sufficeth . . . ." scheint ihn sogar zur Satire angeregt zu haben; vgl. Mids. V, 311: „Now die, die, die, die, die . . . . ."

Der Arcadianismus konnte eben Shakspere ebensowenig dauernd beeinflussen als der Euphuismus. Beide Stilarten boten dem denkenden und fühlenden Dramatiker zu wenig Nachahmenswertes. Viel nachhaltiger als diese beiden wirkte auf ihn Lylys Dramenstil, in dem wir auch die eigentliche Quelle seines Wortspielreichthums zu sehen haben.

§ 3. Shaksperes Beeinflussung durch Lylys Dramenstil und die damit verwandten Stilarten.

Lyly, der erste, der englische Komödien ganz in Prosa verfasste[44]), wurde, was den Stil anlangt, der Lehrmeister

[43]) Vgl. hierüber Landmann, Euphues, pp. XXVII ff.

[44]) Vgl. Ward, A History of Engl. Dram. Lit. I, 159 ff.; Collier, III, 172 ff.; Klein, Geschichte des engl. Dramas, XIII. Bd., pp. 479—542; Boden-

aller zeitgenössischen Bühnenschriftsteller, Shakspere nicht ausgenommen. Sechs seiner Komödien waren sicher vor 1589 entstanden[45]; sie alle zeigen seine eigenthümliche Begabung für den witzigen Dialog, die scharfe, kurze Gegenrede und vor allem für das Spiel mit Worten, und ihrem Einflusse ist denn auch, wie schon Landmann erkannte, die Lebhaftigkeit des Dialogs und die Vorliebe für Wort- und Witzgefechte in Shaksperes Dramen zuzuschreiben.

Sieben der Lyly'schen Stücke sind in Prosa abgefasst. Wie geziert und erkünstelt diese Prosa aber auch ist, mit dem Euphuismus hat sie so gut wie nichts gemein. Morley (Quart. Rev. a. a. O. pp. 370 f.) ist zwar der gegentheiligen Ansicht, und auch Ward (a. a. O. I, pp. 151 ff.) behauptet, dass der Euphuismus jede Seite, ja fast jede Zeile der Lyly'schen Stücke färbe. Ja selbst Landmann übersah den Unterschied beider Stilarten (Transactions, p. 241), ebenso auch Hense (Shakesp.-Jahrb. VIII, p. 258), doch erkannte dieser schon, dass Shakspere nur durch Lylys Dramenstil beeinflusst wurde. Malone dagegen hebt in seinem „Shakspere" (ed. Boswell, II, 192) die Verschiedenheit der beiden Schreibweisen Lylys hervor, was wieder Collier zur Bemerkung veranlasst, dass er (Malone) Lylys Werke nur oberflächlich gelesen haben müsse.

Lylys dramatischer Stil hat schon in R. Edwards' Schreibweise einen Vorläufer. Edwards' „Excellent Comedie of two the moste faithfullest Freendes Damon and Pithias" (newly imprinted .... London 1571) weist namentlich in den komischen Dienerscenen (zwischen Stephano, Jack und Will) eine Vorliebe für Wortspiele und Wortwitzelei auf. Lyly hat den Wortwitz und das Wortgefecht in seinen Stücken bis zum Übermaß angewendet.

Bedenkt man, dass Lyly seine Komödien nur für Hofunterhaltungen verfasste[46], und dass man in den meisten seiner dramatischen Personen die Königin oder Mitglieder ihres Hofes erkennt, so wird der Doppelsinn und das Spielende

---

stedt, a. a. O. III, 6—19; Hense, Shakesp.-Jahrb. VII, 238 ff. und VIII, 224 ff.; Ulrici, „Shaksperes dramatische Kunst", 2. Aufl. 78—87; etc.

[45]) Vgl. Collier, III, 175; andere Kritiker, wie Landmann, setzen alle 9 Dramen Lylys vor diesem Jahre an.

[46]) Vgl. Bodenstedt, a. a. O. III, 10 f.

seiner Sprache sofort erklärlich: die Doppelheit des Sprechenden musste einen Doppelsinn der Sprache zur Folge haben.[47])

Lylys Wortspiel und Wortwitz steht noch tief unter dem Skaksperes. Allein Ulrici geht zu weit, wenn er (a. a. O. p. 85) ihm jede dramatische Kraft abspricht und behauptet, es fehle Lyly an der Komik der Charaktere, Situationen, Handlungen und Begebenheiten. „Alexander and Campaspe" (1584) enthält Scenen voll echten Humors und echter Komik.

In Lylys Stil überwog, wie Hense (a. a. O. p. 260) bemerkt, das Wort über den Gedanken, oder schärfer ausgedrückt: der Laut des Wortes überwog über dessen Bedeutung. Wie matt uns heutzutage ein derartiges Witzeln auch erscheint, in der damaligen Zeit musste dieser Stil Beifall und Nachahmung finden, da der Ehrgeiz der besseren Gesellschaft nach der Aneignung einer „witzigen Umgangssprache" gieng. Wurde doch auf dem Titelblatte der Übersetzung von Boccaccios Werken besonders hervorgehoben, dass „in diesem Buche die Kunst witziger Conversation studiert werden könne".[48])

Lylys *puns* uud *quibbles* fanden denn auch allgemeine Anerkennung. Will. Webbe pries den Dichter in seinem Treatise on English Poetry (1586) als einen zweiten Demosthenes.

Wie früher der Euphuism, so wurde jetzt die witzelnde Sprache der Lyly'schen Komödien die Modesprache des Hofes und der Gesellschaft. Andere Schriftsteller, wie Th. Lodge, R. Greene etc. wendeten sie in ihren Werken an und trugen so zu ihrer Befestigung und Verbreitung bei. Die Wortwitzeleien wurden, wie schon Bernays (a. a. O. p. 187, Note 134) richtig bemerkte, gleichsam ein Gemeingut der Dramatiker jener Zeit. Freilich erhoben sich auch Stimmen gegen diese Mode. Ben Jonson wandte sich in „Every Man out of his Humour" (1599) nicht nur gegen den Euphuismus, sondern auch gegen Lylys dramatische Sprache, und M. Drayton erblickte darin nur eine Sprache für Mondsüchtige (vgl. Arbers Reprint of Euphues, p. 17 und Hense.

[47]) Nur „Alexander and Campaspe" gibt nicht zu einem solchen Schlusse Anlass. Wiewohl an Wortwitzen und doppelsinnigen Reden reich, enthält es keinerlei Anspielungen auf die Königin.

[48]) Vgl. Morley, Quart. Rev., p. 371. Vgl. auch Ulrici, a. a. O. pp. 81 ff.

Shakesp.-Jahrb. VIII, p. 261). Trotzdem konnte sich aber keiner der damaligen Schriftsteller Lylys Einfluss völlig entziehen; auch Shakspere ist bei dem Dramatiker Lyly in die Schule gegangen, und wir dürfen daher durchaus nicht alle jene Stellen in seinen Werken, wo wir Anklänge an sein Vorbild erkennen, als Verspottung Lylys auffassen, wie dies Landmann that.

Morley wies (Q. R. p. 371) derartige im Geschmacke der damaligen Zeit gehaltene Wortspiele sogar in den „Martin Marprelate"-Publicationen nach. Eine Stelle in einer dieser Schriften enthält „quibbles" von einer Art, die noch heute im „Rhyming Slang" und „Cant" fortlebt.[49]) In dieser Stelle, die ein fast Shakspere'sches Gepräge zeigt und uns lebhaft an die Wortspiele der Mrs. Quickly erinnert, werden die „Clergymen" als „masters of the *confocation* or conspiracy house", *„fickers"* (vicars) etc. angesprochen. Wer denkt hier nicht auch an die Predigten Abrahams a S. Clara und an die Kapuzinerpredigt in Wallensteins Lager?! Derartige Wortwitze sind zu tief in der Volksseele eingewurzelt, als dass ein auf dem Volksthümlichen fußender Schriftsteller wie Shakspere sie nicht hätte in seine Werke einführen müssen.

Wie sehr Shakspere Lylys Schüler war, und wie hoch er ihn gleichzeitig überragte, zeigt ein Vergleich der Shakspere'schen Wortgefechte mit denen Lylys, z. B. mit einer der Sir Tophas-Scenen in Lylys Endymion (s. unten). Wie geistesverwandt diese Scenen aber auch mit den entsprechenden Shakspere'schen, und wie ähnlich die Mittel beider Dichter auch sind, immer überragt des Schülers Kunst die des Lehrers.

Um das Verhältnis beider Dichter zu einander kennen zu lernen, empfiehlt es sich, zuerst die wortspielreichsten Scenen in Lylys Stücken zu besprechen und daran die Besprechung ähnlicher Shakspere'scher Stellen anzuschließen.

Lylys erstes Stück[50]): The Woman in the Moone (vor 1584) ist einfach in der Diction und enthält nur wenige

[49]) Vgl. Baumann, Londinismen, pp. XVIII f. und Ducange Anglicus, The Vulgar Tongue, 1859.

[50]) Collier (II, 187 ff.) hält es für das 8. Stück und setzt es 1597 an. Er hält Alex. und Campaspe für das erste Stück, ebenso auch Ulrici.

Wort- und alliterierende Antithesenspiele. Das zweite Stück: Alexander and Campaspe (1584 und 1591) zeigt echten Witz; es ist Lylys beste Komödie. Diogenes' Wortwitze sind von fast nicht zu übertreffender Feinheit und Schärfe. Er bleibt fast in allen Wortgefechten Sieger, ein einziges mit seinem Diener Manes etwa ausgenommen (II. Act, 1. Sc.). Auch Act I, Scene 2, II, 2, III, 2 etc. sind überaus reich an witzigen Wendungen. Die Scenen zwischen Diogenes, Psyllus, Manes etc. tragen ein fast Shakspere'sches Gepräge. Die Ähnlichkeit des Manes („Manes a manendo", wie Psyllus ihn seines Weglaufens wegen nennt) mit Launcelot Gobbo ist schon von Ward (A History of Engl. Dram. Lit. I, 162 ff.) bemerkt worden.[51]) Interessant ist es, dass Lyly in diesem Stücke auch eine Definition der *„quips"* gibt. Manes erklärt (III, 2): *„Wee great girders call it a short saying of a sharpe wit, with a bitter sense in a sweet word."*

Rushton will in den Worten des Duke in Shaksperes Gent. III, 1: „Wilt thou reach stars, because they shine on thee?" einen Anklang an die Worte des Apelles in Alex.: „Stars are to be looked at, not reached at" erblicken. Ebenso haltlos wie diese Annahme ist auch Kleins Vermuthung, dass wir in den Worten (Alex. II, 2): „Will you handle the spindle with Hercules, when you should *shake* the *spear* with Achilles?" eine Anspielung auf Shaksperes Namen zu sehen haben.[52])

Die Sprache des dritten Stückes, Sapho and Phao (1584), ist gleichfalls witz- und figurenreich. Der Dialog weist sogar Spuren euphuistischer Alliteration auf. Der folgende, wortspielreiche Dialog zwischen Phao und Sapho (III, 1) möge den Stil einer Lyly'schen Liebesscene illustrieren:

Sapho: . . . But what do you think best for your sighing, to take it away?

Phao: Yew, madam (= yew und *you).*

Sapho: Me?

Phao: No, madam, yew of the tree.

Sapho: Then I will love yew the better; and indeed I think it would make me sleep to: therefore, all other simples set aside, I will simply use only yew.

---

[51]) Über die feinpointierten Witzreden des Diogenes vgl. Bodenstedt, a. a. O. III, 44 und Hense, Shakesp.-Jahrb. VIII, 253, 260 etc.

[52]) Klein, a. a. O. p. 529.

Phao: Do, madam, for I think nothing in the world so good as yew.

So ungraciös dieses Spiel durch die häufige Wiederholung auch wird, ist es in seiner Anlage doch den Shakspere'schen Spielen ganz ähnlich. Auch Sapho II, 3 erinnert sehr an Shaksperes Behandlung des Wortspiels.

Endymion, the Man in the Moone (1591[53]) zeigt alle Eigenthümlichkeiten des Lyly'schen Dramenstils, freilich nicht des Euphuismus, wie Ward behauptet.[54]) Dass Shakspere dieses Stück sehr genau kannte, haben schon Ward und andere durch Vergleiche ähnlicher Stellen nachgewiesen.

Ein charakteristisches Beispiel der oft sehr complicierten Lyly'schen Wortspiele bietet die folgende Scene aus dem genannten Stücke:

Samias: But what is this? Call you it your sword?

Tophas: No, it is my simiter, which I by construction, call my smiter.

Dares: What, are you also learned, sir?

Tophas: Learned? I am all Mars and *ars*.

Samias: Nay, you are all mass and ass.

Tophas: Mock you me? ..... Am I all a mass or lump? Is there no proportion in me? Am I all ass? Is there no wit in me? Epi, prepare them to the slaughter.

Samias: I pray, sir, hear us speak. We call you mass, which your learning doth well understand is all man, for Mas, maris, is a man. The As (as you know) is a weight, and we for your virtues account you a weight.

Tophas: The Latin has saved your lives, ... I understand you, and pardon you.[55])

Es lässt sich wohl nicht leugnen, dass Shakspere ähnliche Wortwitzeleien anwendet; manche seiner Clownwitze

[53]) Abgedruckt in Dilckes Old Engl. Plays, London 1814, II, 1 ff.

[54]) A. a. O. I, pp. 163 f.; vgl. auch Hense, a. a. O. VII, p. 251 und Ulrici, a. a. O. p. 84.

[55]) Klein vergleicht (a. a. O. p. 501) das Spiel mit Mars und ars mit dem berühmten „Maccius-Accius"-Streit und hält die ganze Scene der italienischen Comedia del'arte gegenüber. Er verwechselt übrigens in seiner Besprechung der Scene Samias mit Dares.

sind ebenso weithergeholt (man denke an die Launcelot-Scenen), allein er trug diese Witzeleien nicht so handgreiflich und derb auf, ihm dienen sie in erster Linie doch nur zur Charakterisierung der betreffenden Personen; bei Lyly ist das Wortspiel aber als solches beabsichtigt, es breitet sich aus und wird Selbstzweck.

Dennoch sind aber die Ähnlichkeiten zwischen Lylys Sir Tophas und Shaksperes Armado (in LLL.) oder die zwischen Epithon und Moth so auffallend, dass wir Goodlet (a. a. O. p. 360 f.) zustimmen müssen, wenn er die Narren- und Clown-Scenen bei Shakspere mit Lylys Diener-Scenen in directen Zusammenhang bringt. Lylys Licio und Petulus erinnern uns sofort an Shaksperes Launce und Speed.

Bei Lyly ebenso wie bei Shakspere und manchem ihrer Zeitgenossen heftet sich das Wortspiel an lateinische Wörter oder Phrasen.[56]) Sir Tophas begehrt seinen Schlafrock mit Ciceros Worten: „cedant arma togae" (Endymion, III, 3), und seine Liebe zu alten Matronen begründet er mit dem Citate: „Animus majoribus instat" (ib. V, 2). In „Gallathea", V, 1 treibt ein Diener sein obscönes Spiel mit dem Satze: „Caro carnis genus et muliebre." Bei Lyly findet sich auch schon das so allgemein bekannt gewordene Wortspiel mit „cornucopia" (eine Anspielung auf den Hahnreischmuck[57]). Auf die Ähnlichkeit der Liebesscenen in Lylys Mother Bombie (I, 3) und Shaksperes Taming of the Shrew, wo die Anbeter mit lateinischen Versen spielen, hat schon Hense (a. a. O. VII, p. 263) aufmerksam gemacht, ebenso auch auf die Vertiefung dieses Spieles bei Shakspere.

In Campaspe (II, 2) mahnt Hephästion den Alexander: „Fall not from the armour of Mars to the arms of Venus." Man vergleiche hiermit Shaksperes ähnliches Wortspiel in Hml. V, 1 und eine weitere ähnliche Stelle bei Lyly selbst. im Endymion. IV, 3.

Über weitere Ähnlichkeiten in der Behandlung lateinischer Wörter bei beiden Dichtern lese man die betreffenden Seiten bei Hense nach (a. a. O. VII, pp. 267 ff., 285 ff., 298 f.).

---

[56]) Vgl. Hense, a. a. O. VII, pp. 262 f.

[57]) S. Midas, I, 2; V, 2.

Klein[58]) bringt Antonios Worte in Tp. II, 1, 249: „The man i' the moon 's too low" .... und die folgende Stelle (Tp. II, 2, 140 ff.): *Caliban*: „Hast thou not dropp'd from heaven?" *Stephano:* „Out o' the moon, I do assure thee: I was the man i' the moon when time was" ... in Verbindung mit Lylys Mann im Monde. Ich sehe aber in diesen Anspielungen auf die damals gewiss allgemein bekannte Sage vom Mann im Monde noch keinen zwingenden Grund. eine directe Beeinflussung Shaksperes durch Lylys Endymion annehmen zu müssen. Auch in Mids. V finden wir eine Anspielung auf den Mann im Monde. Kleins Ansicht wird übrigens auch von anderen Gelehrten, z. B. von Halpin, getheilt.[59])

Was die Sprache des Lyly'schen Endymion anlangt, so ist Kleins Urtheil (ib. pp. 498 f. und 505) etwas zu streng. Sein Tadel wirkt auch dadurch etwas komisch, dass er in ebenso gezierte Ausdrucksformen gekleidet ist als die gerügten Pagenscenen im Endymion. Ulrici[60]) ist in seiner Beurtheilung gerechter; er erklärt den großen Wortspielreichthum des Stückes aus dem fortwährenden Wechsel zwischen Allegorie und Wirklichkeit und hält gerade die erwähnten Pagenscenen für einen Vorzug dieses Stückes.

Auch die satirische Zeichnung der Wache in Ado kann vielleicht auf Lylys Endymion zurückgeführt werden. Sie kann aber auch durch Marstons „Dutch Courtezan" oder durch Middletons „Blurt Master Constable" beeinflusst sein.[61]) Für derartige Figuren literarische Quellen aufzusuchen, halte ich indes für ziemlich müßiges Thun: solche Gestalten zeichnet ein Künstler von Shaksperes Bedeutung wohl frei nach dem Leben.

Zwei andere Stücke Lylys, Gal[l]athea und Mydas[62]), strotzen von Wortspielen; diese sind aber schwächer, man möchte fast sagen „gefährlicherer" Art.

[58]) A. a. O. XIII, pp. 493 f. und Note 1.

[59]) Halpin verglich Oberons Vision in Mids. mit Lylys Endymion (Public. of the Shaksp.-Society 1843, pp. 79, [81] — 108). Indes auch seine Folgerungen sind nicht zwingend.

[60]) A. a. O. p. 84.

[61]) Vgl. Ward, a. a. O. I, 403.

[62]) Beide 1592 gedruckt.

In Galathea beruhen der Doppelsinn und die Missverständnisse zumeist auf der Situation, indem die verkleideten Mädchen Phillida und Galathea sich gegenseitig für Männer halten und sich deshalb verlieben. Ich nannte dies im allgemeinen Theile dieser Abhandlung den „Doppelsinn durch die Situation". Die folgende Scene erinnert an manche ähnliche Verkleidungsscene bei Shakspere:

Phillida: It is pity that naturo framed you not a woman, having a face so fair, so lovely a countenance, so modest a behaviour.

Galathea: There is a tree in Tylos whose nuts have shells like fire, and, being cracked, the kernel is but water.

Phil.: What a toy it is to tell me of that tree, being nothing to the purpose! I say it is pity you are not a woman.

Gal.: I would not wish to be a woman, unless it were because thou art a man.

Phil.: Nay, I do not wish to be a woman, for then I should not love thee, for I have sworn never to love a woman.

Gal.: A strange humour in so pretty a youth, and according to mine; for myself will never love a woman.

Phil.: It were a shame if a maiden should be a suitor (a thing hated in that sex), and thou shouldst deny to be her servant . . . . .

Gal.: What dread riseth in my mind! I fear the boy to be, as I am, a maiden.

Phil.: Tush! It cannot be: his voice shows the contrary.

Gal.: Yet I do not think it, for he would then have blushed.

Phil.: Have you ever *a* sister?

Gal.: If I had but one, my brother must needs have two. But I pray (you), have you ever a one?

Phil.: My father had but one daughter, and therefore I could have no sister.

Gal.: Aye me! he is as I am, for his speeches be as mine are.

Phil.: What shall I do? either he is subtle or my sex simple.

Diese Scene, die im letzten Theil hinsichtlich des Aufbaues an die Volksscene mit dem Cyklonenspiel im 1. Acte von Jul. Caes. erinnert — sie schließt harmonisch ab, indem beide Theile zur Erkenntnis des Irrthums kommen und dieser Erkenntnis Ausdruck verleihen — bietet viele Ähnlichkeiten mit Twelfth Night. Man vergleiche nur Violas Geständnis: „I am all the daughters of my father's house, | And all the brothers too." Auch die Situation, in der sich Viola befindet, ähnelt der Phillidens: beide sind in männlicher Verkleidung, und beide werden von Mädchen geliebt.

Das sechste der Lyly'schen Stücke, Mydas (1592[63]), enthält Dienerscenen, in denen Wortgefechte zwischen zwei Dienern und einer Dienerin ausgekämpft werden, die voll von Wortwitzen und viel besser als die übrigen Scenen sind. Besonders eine (II, 1) zeigt auffallende Ähnlichkeiten mit Gent. III, 1 und mit einigen Falstaffscenen in H 4; sie erinnert auch an Dromios Beschreibung des Küchenmädchens in Err. III, 2. Die Grundlage zu allen diesen Spässen bildet die Schilderung auffallender oder hässlicher Körper, beziehungsweise Körpertheile.[64]) Ähnliches findet sich auch in Endymion (III, 3, Fairholt I, p. 38). Man vergleiche auch die Beschreibung, die Licio im Mydas vom Körper seiner Herrin liefert, und die Witze, die Petulus daran knüpft. Dass Shakspere durch diese Scenen nicht nur stofflich, sondern auch sprachlich beeinflusst worden war, hat schon Hense erkannt.[65])

Eine Stelle aus Mydas (II, 1) möge Lylys Manier veranschaulichen. Nachdem sich Licio, Petulus und Pipenetta schon geraume Weile in Wortspaltereien ergangen haben, sagt diese:

These boys be drunk. I would not be in your takings.

Licio: I think so, for we take nothing in our hands but weapons: it is for thee to use needles and pins — a sampler, not a buckler.

Pipenetta: Nay, then, we shall never have done — I mean I would not be so curst[66]) as you shall be.

Petulus: Worse and worse: we are no chase (pretty mopsy), for deer we are not, neither red nor fallow, because we are bachelors and have no cornucopia: we want heads. Hares we cannot be, because they are male one year and the next female: we change not our sex. Badgers we are not, for our legs are one as long as another; and who will take us to be foxes, that stands so near a goose and bite not?

Pipen.: Fools you are, and therefore good game for wise men to hunt..... My mistress would rise, and lacks your worship to fetch her hair.

---

[63]) Vgl. Hense, Shakespeare, pp. 110 ff.

[64]) Vgl. Hense, Shakespeare-Jahrb. VIII, 250 ff. und Fairholts Bemerkung in seiner Lyly-Ausgabe, II, p. 262.

[65]) Shakespeare-Jahrb. VIII, pp. 250 und 253 (über das Horn betrogener Ehemänner) und p. 255. Das Wortspiel mit *waste (waist)* findet sich in Endymion III, 3 (Fairholt, p. 37) und in H 4 B, I, 2; Wiv. I, 3; vgl. auch Err. III, 2.

[66]) Der Humor der folgenden Antwort beruht darauf, dass Petulus das Wort *curst* als *coursed* auffasst (vgl. Collier, a. a. O. III, p. 183, Note).

Pet.: Why, is it not on her head?

Pipen.: Methinks it should; but I mean the hair that she must wear to-day.

Licio: Why, does she wear any but her own?

Pipen.: In faith, Sir, no: I am sure it is her own when she pays for it.

Mother Bombie[67]) (1594 gedruckt) enthält neben guten auch sehr weit herbeigeholte Wortwitze. Es finden sich darin auch sprichwörtliche Wendungen in wortspielender Fassung.[68])

The Maid's Metamorphosis (1609 gedruckt) ist interessant wegen der Ähnlichkeit der Lieder mit denen in Shaksperes Mids.[69]) Beide Stücke zeigen eine Vorliebe ihrer Verfasser für Klangspiele. Auf den Zusammenhang der wortwitzelnden Redeweise der Todtengräber in Hml. mit dem in Rede stehenden Lyly'schen Stücke wies schon Hense hin (Shakesp.-Jahrb. VIII, p. 245. Vgl. auch Elze, Shaksperes Hamlet § 204).

Love's Metamorphosis (1601 gedruckt) zeigt einen weniger gezierten Stil als die anderen Lyly'schen Dramen.

Eine ins Einzelne gehende Vergleichung der Parallelstellen aus den Dramen Shaksperes und Lylys zeigt, wie sehr unser großer Dramatiker ein Schüler Lylys war, und wie er seinen Lehrer zugleich überragte. Auf dieses Verhältnis der beiden Dichter wies schon Fairholt (Life of Lyly) hin, ebenso Ward (A History of the Engl. Dram. Lit. I, 159 ff.). Vgl. auch Greenes Anklage gegen Shakspere, dass er andere Autoren copiert habe.

Trefflich wurde das Verhältnis Shaksperes zu Lyly in den beiden oben angeführten Jahrbuchaufsätzen Henses behandelt.[70]) Wertvoll sind darin besonders die Bemerkungen über Shaksperes ungleich genialere Verwendung des Wortspiels, der Antithese, der komischen Beweisführung und des „Witzes der Vergleichung" (a. a. O. VIII, pp. 255 f.).

---

[67]) Vgl. Ulrici, a. a. O. p. 85.

[68]) Eine Stelle im Lr. III, 6, 54: „Cry you mercy, I took you for a joint-stool" kommt wörtlich in Mother Bombie (IV, 2) vor. Vgl. Delius, Note 18 und Hense, Shakesp.-Jahrb. VIII, 249.

[69]) S. unten.

[70]) Vgl. auch die dort beigebrachten Parallelen.

War nun auch Shakspere thatsächlich wie andere seiner Zeitgenossen, z. B. Ben Jonson[71]), bis zu einem gewissen Grade ein Nachahmer Lylys, so hielt er sich doch von den Fehlern seines Vorbildes frei. Hense hat daher unrecht, wenn er Fr. Vischers Behauptung wiederholt, dass auch in den reifsten Werken Shaksperes manche ernst gemeinte Stelle zu ihrem Schaden Lyly'sches Gepräge zeige. Unser Dichter hat in seinen „reifsten Werken" allerdings Lyly'sche Concetti eingestreut, aber nicht unwillkürlich, sondern in weiser Überlegung. Wenn Vischer[72]) Laertes' Worte: „Too much of water hast thou, poor Ophelia" (Hml. IV, 7, 186) ein absurdes Concetto nennt, das nur auf Rechnung der Zeitgenossen Shaksperes zu setzen ist, so müssen wir ihm entgegenhalten, dass dieses „Concetto" dem Dichter durchaus nicht unwillkürlich unterlaufen, sondern von ihm dem Laertes zugetheilt worden ist, um ihn als „Höfling" und „Euphuisten" zu kennzeichnen. Vischer und Hense vergaßen, dass Hamlet eben diese gezierte Redeweise des Laertes verurtheilt und darüber am Grabe Opheliens außer Rand und Band geräth (5, 1, 277 ff.): „What is he whose grief | Bears such an emphasis? . . . ." und ib. 298 ff.: „Woo't weep? woo't fight? . . . | And if thou prate of mountains, . . . | . . Nay, an thou'lt mouth, | I'll rant as well as thou."

Namentlich aber die Stelle V, 2, 79 f. zeigt, dass die bombastischen Reden des Laertes vom Dichter zur Charakterisierung dieser Persönlichkeit eingefügt wurden; Hamlet gesteht: „But, sure, the bravery of his grief did put me | Into a towering passion."

An einer andern Stelle (Shaksp.-Jahrb. VIII, p. 268) fasst Hense Shaksperes Verhältnis zu Lyly richtiger auf, indem er sagt, Shakspere habe, wenn auch unter dem Einflusse des Lyly'schen Stils stehend, diesen doch „unter das Licht parodierender Kritik gestellt".

Derartige Stellen, wo Shakspere die gezierte Ausdrucksweise seiner Zeitgenossen offenkundig verspottet, sind ungemein zahlreich. Er übt die Satire direct, indem

[71]) Vgl. Cynthia's Revels. S. auch Bodenstedt, a. a. O. III, 53.
[72]) Kritische Gänge, Neue Folge II, p. 95.

er die Personen seiner Stücke über die modische Sprache ihrer Partner aburtheilen lässt: Vgl. Horatios und Hamlets Äußerungen über Osric, Polonius, den Todtengräber etc.[73]; Faulconbridges Spott über Ludwigs wortspielende Manier bei der Liebeswerbung in King John. Prinz Heinrichs Gespräche mit Falstaff; die Kritik, die der Narr in All's V, 2 übt; Birons Äußerungen in LLL. V, 2; Festes Spott in Twelfth IV. 1 etc.

Er macht diese Mode aber auch indirect lächerlich. indem er sie an einzelnen Personen seiner Stücke in übertriebener Weise zum Durchbruch gelangen lässt; vgl. Parolles, Polonius. Guildenstern, Rosencrantz, Osric etc. Daneben finden wir Personen, die halb in der Mode stecken, halb sich über sie erheben. Mercutio ist dem Wortwitzeln mit Leib und Seele ergeben, dennoch wettert er gegen die neu aufgekommene Mode, mit Fremdwörtern und fremden Floskeln zu paradieren; Benedick und Beatrice üben die Kunst des Wortwitzelns und kritisieren sie in einem Athem. Auch völlig ernst gezeichneten Charakteren wird diese Art des Ausdrucks zu bestimmten Zwecken ab und zu angewiesen, vgl. die oben besprochene Stelle in Hamlet, oder den Brief Hamlets an Ophelia.[74])

Wir dürfen also Shakspere nicht lediglich als Schüler und Nachahmer Lylys betrachten. Er ist trotz der häufigen Anwendung Lyly'scher Stileigenthümlichkeiten eher als dessen Gegner anzusehen. Goodlet[75]) trifft daher so ziemlich das Richtige, wenn er Lylys Einfluss auf Shaksperes früheste Stücke beschränkt haben will, auf LLL., Twelfth, As und Mids.; nur glaube ich, dieser Liste auch noch Ado, Err. und Gentl. anreihen zu dürfen, in welchen Stücken Lylys Einfluss doch unverkennbar ist.

Man darf eben nie aus dem Auge lassen, dass der Wortwitz und die durch ihn gekennzeichnete Sprachmode von Lyly nicht erfunden und auch nicht von ihm allein geübt wurde. Viele der Shakspere-Lyly'schen Wortwitze

[73]) Vgl. Tschischwitz, Shakespeares Hamlet, p. 181, Note 1.

[74]) S. hierzu auch Henses treffliche Ausführungen, a. a. O. VIII, pp. 266 ff.

[75]) A. a. O. p. 363.

sind gemeinschaftlichen Ursprungs, so z. B. die des Launcelot in Merch. und die des Launce in Gentl.

Puns und Quibbles finden sich in den Werken fast aller Zeitgenossen und Vorgänger, sowie auch der unmittelbaren Nachfolger Shaksperes.

Eine kleine Sammlung von Wortwitzen, die geeignet sind, auf die Shakspere'schen Wortspiele Licht zu werfen, möge hier genügen.

In dem vor 1590 gedruckten, gegen Martin Marprelate geschriebenen *„Pap with a Hatchet"* finden wir z. B. folgende Stelle:

„A stage-player, though he be but a cobbler by occupation, yet his chaunce may bee to play the king's part. Martin[76]) of what calling soever he be, can play nothing but the knave's part."

Lylys Nachahmer Rob. Greene nennt in seinem 1592 gedruckten Pamphlete „A Groats-Worth of Wit etc." Shakspere *„the only Shake-scene in a country"*. Derartige Spiele mit Eigennamen waren der damaligen Gesellschaft sehr geläufig; auch nach Shakspere finden sie sich noch häufig. So heißt es in Thomas Heywoods „Hierarchie of the Blessed Angels" (1635) im 4. Buche: „Mellifluous Shakespeare, whose enchanting quill | Commanded Mirth or Passion, was but *Will.*" Ebenso spielt Thomas Bancroft mit des Dichters Namen (Two Books of Epigrammes and Epitaphs, 1639): „Thou hast so us'd thy Pen (or shooke thy *speare*) That poets startle, nor thy wit come neare" etc. etc.[77])

Auch Greenes Stücke, die auf Shakspere so großen Einfluss übten, bieten zahlreiche Beispiele von Wortwitzen, die allerdings meist sehr weit herbeigeholt sind und tief unter den Shakspere'schen stehen. Man vgl. Friar Bacon and Friar Bungay I, 1, 5, 12, oder ib. Scene 11. Dort sagt z. B. Miles, der Diener Bacos: „You talk of *nos autem glorificare;* but here's a nose, that I no arrant may be called *nos autem populare* for the people of the parish."

---

[76]) Scil.: Marprelate. Vgl A History of the Martin Marprelate Controversy in the Reign of Queen Elizabeth, by the Rev. W. Maskell, London.

[77]) Wortspiele mit Namen finden sich in allen Literaturen: Petrarca spielt mit dem Namen seiner Laura, indem er ihn mit *lauro, auro* etc. verbindet. Ein Spiel derselben Art wendet Henry Constable in seiner „Diana" an (1594); vgl. Al. Dyce, Specimens of Engl. Sonnets, London 1833, p. 36.

So weit herbeigeholte Wortwitze sind bei Shakspere nicht anzutreffen, selbst die ähnlichen „misunderstandings" der Mrs. Quickly athmen mehr Humor, und wenn sie auch auf einer ziemlich tiefen Stufe stehen, so sind sie doch künstlerisch mit Rücksicht auf ihre charakterisierende Wirkung nicht zu verurtheilen.

Wie eingewurzelt die Neigung zu doppelsinnigen Ausdrücken damals war, zeigt uns auch Thom. Nashs Stück „Summer's Last Will and Testament" (zum erstenmale aufgeführt im Herbste 1592), das schon im Titel ein *pun* zeigt und auf einer Verwechslung des Namens des Spassmachers Heinrichs VIII (Will Summer) und der gleichnamigen Jahreszeit beruht.

Auch Thom. Kyd übte hinsichtlich der Wortspiele Einfluss auf Shakspere aus. Auf die Ähnlichkeit beider Dichter in Bezug auf die Neigung zu alliterierenden Antithesen wies schon Sarrazin hin[78]). Dieser geht meines Erachtens aber hie und da zu weit, so wenn er das bekannte Shakspere'sche Wortspiel in Hml. I, 2, 65: *A little more than kin* etc., von dessen künstlerischer Bedeutung noch unten die Rede sein wird, gleichfalls mit einer Kyd'schen Stelle zusammenhält.

Auch die Werke der übrigen Schriftsteller der Elisabethinischen und darauffolgenden Zeit tragen der herrschenden Mode Rechnung. George Farquhars „The Beaux's Stratagem" enthält manches Wortspiel, Beaumont und Fletcher bilden ihre Spiele theils den Shakspere'schen nach, theils schöpfen sie sie aus dem Gemeingute des damaligen Volkshumors; vgl. das Wortspiel mit *„angel"* und *„salute"* in „The Scornful Lady" II, 3 (Rushton, Herrigs Arch. XXXVIII, p. 43).

Mit dem nationalen volksthümlichen Drama der Zeit war das Wortspiel selbstverständlich ebenfalls aufs innigste verwachsen, freilich nicht das feinere, edle Witzspiel, sondern der niedrige, oft recht unfläthige Spass, der sich meist in bloßen Wortverdrehungen gefällt.[79]) Es waren dies Zugeständnisse, die dem Geschmacke des damaligen Publicums

[78]) Entstehung der Hamlet-Tragödie; Anglia XII, pp. 143 ff.
[79]) Vgl. Ulrici, a. a. O. p. 93.

gemacht werden mussten (s. unten § 4). Aus diesem Grunde mag auch manches Scherzwort von Schauspielern auf der Bühne improvisiert worden sein und so seinen Weg ins Drama genommen haben. Ähnliches ist ja auch heute noch auf Volksbühnen zu beobachten.

Auch die reinen Klangspiele, die sich namentlich in den lyrischen Scenen bei Shakspere finden (z. B. in Mids.), dürften auf manches zeitgenössische oder ältere Lied zurückzuführen sein. Es beginnt z. B. ein Lied des Will. Cornysh[80]: „Trolly lolly loly lo, | syng troly loly lo . . . . .“ Wer denkt nicht sofort an Pucks Sang in Mids. II, 2? Ein anderes Lied beginnt: „Hey troly loly loly . . .“ (ib. p. 248). Dass Shaksperes lyrische Scenen den Einfluss zeitgenössischer Autoren, namentlich Lylys, zeigen, hat ja schon J. Goodlet in den Englischen Studien V, 359 f. nachgewiesen. Über die echten, in zeitgenössischen Gedichten nachzuweisenden Wortspiele wird noch später gehandelt werden.

§ 4. Die englische Gesellschaft in Shaksperes Zeitalter und ihr Verhältnis zum Wortspiel.

Der Humor und die Freude an launigen und witzigen Einfällen, eine heitere und oft witzige Auffassung des Lebens kennzeichnen die englische Gesellschaft der Shakspereschen Zeit. Derselbe Humor, der auf der Bühne einzelne Wörter und ganze Sätze vom Ernste zum Scherze verkehrte und im Zwielichte des Witzes drehte und wendete, übte seine neckische Kraft auch im täglichen Leben. Der Doppelsinn eines Wortes oder das witzige Spiel mit klangähnlichen Wörtern würzt das Gespräch des Handwerkers wie den Dialog der Hofleute. Wie eine Rakete wird solch ein mehrdeutiges Wort hinausgeschleudert, und kindliche Freude erfüllt Redende und Hörer, wenn diese Rakete platzt und alle mit ihren Witzfunken übersprüht; ja, diese Freude ist so groß, dass ein gelungenes Witzwort weitererzählt und aufgezeichnet und, mit ähnlichen Erzeugnissen des Witzes vereinigt, durch den Druck verbreitet wird. Fast unübersehbar

[80]) S. Flügels Sammlung von Liedern aus dem XVI. Jahrh., Anglia XII, 225 ff. und 585 ff., p. 239.

ist die Menge der aus dieser Zeit stammenden und in den „*Jest-Books*“ überlieferten Anekdoten, und bei fast allen beruht die Pointe auf einem mehr oder weniger gelungenen Wortwitze. So lesen wir in Taylor's *Wit and Mirth*[81]):

„Master Field, the player, riding up Fleet-street a great pace, a gentleman called him, and asked him what play was played that day? He (being angry to be stayed upon so frivolous a demand) answered, that he might see what play was to be played upon every *post*. I cry you mercy (said the gentleman) I took you for a *post*, you rode so fast.“

Diese Anekdote gieng dann (nach Collier) in *Hugh Peter's Jests* über, und das in ihr enthaltene Wortspiel bildet auch die Pointe eines Epigramms in *H. Fitzgeoffrey's Certaine Elegies*, 1620; in den „Westminster Quibbles“ endlich wird dieselbe Begebenheit von einem Schauspieler „Wallop“ erzählt.[82])

Derlei Scherze wurden also nicht bloß einmal gedruckt, sondern immer und immer wieder in geänderter oder ungeänderter Fassung wiederholt und immer weiter im Volke verbreitet. So fand denn der Dichter einerseits manches Witzwort schon fertig im Anekdotenschatze des Volkes vor, andererseits wurde manches von ihm geprägte Wortspiel in die Sammlungen aufgenommen und so ins Volk getragen.

Andere Anekdoten beruhen auf launigen Missverständnissen. So wird uns in einem anonymen Manuscript (Merry Passages and Jeasts; Bibl. Harl. 6395, Art. 223) erzählt:

Sir Thomas Jermin called out to one of his falconers, „Off with your *jerkin!*“ A plaine townsman of Bury, in a freeze-jerkin, . . . thinking Sir Thomas had spoken to him, unbottoned himself amaine, threw off his jerkin . . .“ etc.[83])

Die Hofsprache scheint dem Wortspiele nicht weniger zugethan gewesen zu sein. Harrington scherzt: „. . . . so will not I adventure her Highnesse choller, leste she shoulde collar me also“ (Nugae antiquae, I, pp. 175 f.).

---

[81]) S. Collier, The History of English Dramatic Poetry III, p. 385, Note †.

[82]) Vgl Err. I, 2, 63 ff.: I from my mistress come to you in *post;* | If I return, I shall be *post* indeed, | For she will score your faults upon my pate“ Dyce erklärt das Wortspiel, indem er es als „an allusion to keeping the score by chalk or notches on a post“ auffasst. Ich halte diese Erklärung für richtig. Ellis' Auslegung (O. E. E. P. p. 925) *post* = *poxed* (= having a *pose* or pain or cold in the head) ist zurückzuweisen.

[83]) Vgl. N. Drake, Shakspere and His Times, Paris 1838, p. 129.

Noch manch anderes „Jest-Book“ gibt Zeugnis von der damals herrschenden Vorliebe für das Wortspiel. Manches dieser Bücher dürfte Shakspere und seinen Zeitgenossen als Quelle gedient haben, manches ist erst infolge seiner Thätigkeit entstanden, indem Compilatoren die in seinen Werken enthaltenen Scherze sammelten und dem Volke vorlegten.[84])

Schon der Umstand, dass derartige Sammlungen veranstaltet werden konnten, lässt uns auf die Beliebtheit der Wortwitze in der damaligen Gesellschaft schließen. Die Richtigkeit dieses Schlusses erhellt überdies aus den Untersuchungen über die gesellschaftlichen Verhältnisse in Shaksperes Zeitalter[85]), vor allem aber aus dem in England

[84]) Im Folgenden seien einige dieser Sammlungen erwähnt: Pasquil's Jests, mixed with Mother Bunch' Merriments ... 1604; The merry conceited Jests of G. Peele (wahrscheinlich nur eine Unterschiebung und kein echtes Werk des Dichters); The Hundred Merry Tales; or Shakespeare's Jest-Book (reprint. Chidley 1831, 12 mo); Shakespeare's Jest-Book, edited by S. W. Singer, Chiswick: Part. I. Tales and Quick Answeres very mery and pleasant to redo, with a Preface and a Glossary, 1814. Part. II. A C mery Talys, with a Preface and a Glossary, 1815. Part. III. Mery Tales, wittie Questions and Quicke Answeres, very pleasant to be readde, 1567, 1816; Shakespeares Jest-Books: Reprints of the Early and Very Rare Jest-Books supposed to have been used by Shakespeare etc. Edited by W. Carew Hazlitt, London 1864, 3 vols. Eine Neuausgabe der Hundred Merry Talys mit Einleitung und Noten besorgte Dr. H. Oesterley (nach einer Abschrift vom Jahre 1526), London 1866. Shakespeare's Jests, or the Jubilee Jester (1750, 1769, 1770, 1795). Falstaff's Jests, or the Quintessence of Wit and Humour, 1761. Specimen of a New Jest-Book: also, Annotations upon Shakespeare, 1810. The Merry Conceited Humours of Bottom the Weaver, a Droll Compound out of the Comic Scenes of the Midsummer Night's Dream 1646, 1860 (ed. J. O. Halliwell, nur 30 Abdrücke); ebenso für Halliwell gedruckt: The Booke of Merry Riddles, together with Proper Questions and Witty Proverbs etc. 1866 (10 Abdrücke), Robin Good-Fellow: His Mad Pranks and Merry Jests 1628; 1841 von J. P. Collier für die Percy-Society ediert. Tarlton's Jests and News out of Purgatory, ed. Halliwell 1844 (Shaksp.-Soc.), etc.

[85]) Außer dem schon genannten Werke Drakes vgl. man noch M. Guizot, Shakspeare and his Times, Paris 1852, 8 vols., New York, 12 mo; George Tweddell, Shakspere: His Times and Contemporaries, 1852 und 1862; J. O. Halliwell, A Hand-Book Index to the Works of Shakespeare etc. ... 1866 (50 Abdrücke); Nares, A Glossary; or, A Collection of Words, Phrases, Names, and Allusions to Customs, Proverbs etc. in the Works of Shakespeare etc, 1822.

wie anderwärts noch für diese Zeit nachgewiesenen Institute der Hausnarren und bestallten Spassmacher. Über diese zu unserem Sprachkunstwerke in so innigen Beziehungen stehende Menschenclasse gibt eine von Collier herausgegebene Schrift dankenswerte Aufschlüsse: Fools and Jesters; with a Reprint of Armin's Nest of Ninnies (1608), by J. P. Collier. London 1842, Shaksp.-Soc.

Vor Collier hatte schon Douce eine Abhandlung über die englischen Fools und Clowns geschrieben, allein er konnte Armins Tractat (im Besitze der Bodleiana) nicht verwerten. Die Armin'sche Schrift beweist das Bestehen des Instituts der Hausnarren in der letzten Zeit der Regierung Elisabeths und während der ersten Jahre James I., und Collier weist mit Recht darauf hin, dass die Clowns und Narren im Drama Shaksperes und seiner Zeitgenossen, wiewohl sie schon im „Vice" der Moral-Plays ihren Vorläufer haben, doch in diesem Institute der „Fools", beziehungsweise „Ninnies", wurzeln.[86])

Robert Armin war nach seiner eigenen Angabe Augenzeuge einiger der von ihm erzählten Vorfälle und außerdem Mitglied der Shakspere'schen Bühnengesellschaft (vgl. Collier, a. a. O. p. VIII); manche der von ihm berichteten Spässe und Scherze dürften also nicht ohne Einfluss auf Shaksperes Dichtungen geblieben sein, umsomehr, als Shakspere selbst ein gewiegter Kenner der „Fools" und „Ninnies" seiner Zeit war. Nicht unerwähnt darf hier auch bleiben, dass Armin ein Schüler des berühmten Rich. Tarlton war, unter dessen Namen das schon unten erwähnte Jest-Book 1611 und 1638 veröffentlicht wurde.

Armins Schrift ist endlich auch noch stilistisch und formell von höchstem Interesse: abgesehen von der großen Menge von Wortspielen, die der Erzähler selbst einstreut, fällt dem Leser auch eine zuweilen fast euphuistische Alliteration auf, die besonders in den sogenannten „Applications" auftritt, in der Erzählung der Narrenstreiche aber verschwindet. Häufig mischen sich die Wortspiele mit den Eigenthümlichkeiten der euphuistischen Diction:

[86]) Wie beliebt mancher dieser zeitgenössischen Narren war, erhellt daraus, das die Namen einiger, z. B. des Jack Oates, bis auf uns gekommen sind.

„I will not say welcome, because you come ill to him, that would be alone . . . .“ (p. 6). — „Now our philosophical poker pokte on, and poynted to a strange shew“ (p. 16). — „. . . You laugh at leane enuie in a long foole, but you have cause to weepe at long enuie in a leane age, as you *live* in“ (pp. 32 f.). — „Now, as in a history we *m*ingle *m*irth with *m*atter, to *m*ake a *p*lease *p*laister for *m*elancholy, so in our glasse we *p*resent to the leane a cleane“ (p. 34). — „. . . for such is the humour of *m*any, that thinke to *m*ake all, when God knows they *m*arre all“ [87]) (p. 39). — „. . . as it is sufferable to be *whole*, so it is saluable to be hurt“ (p. 40).

Eines geht aus Armins Erzählungen sicher hervor: Die Reden der Hausnarren strotzten von Wortwitzen und Wortspielen aller Art: Shakspere ist also, abgesehen von dem künstlerischen Zweck, den er damit verfolgte, von den thatsächlichen Verhältnissen nicht abgewichen, wenn er seine Clownscenen so reichlich mit Quibbles und Puns ausstattete. Einige Proben aus Armins Berichte zeigen dies zur Genüge.

Jack Oates gerieth beim Kartenspiel mit einem Diener in Streit, weil dieser das Wort *knave* missverstand. Er erklärt seinem Herrn den Handel auf folgende Weise: „Ile tell thee, Willy, quoth he. As I was a playing at cardes, one seeing I wonne all I playd for, would needes have the knaue from mee, which, as very a knaue as hee seeing, would needes beare him knaue for company.“ Dieses Spiel mit „*knave*“ setzt er dann noch eine Weile fort.

Derartige Spässe erlangten oft sprichwörtliche Geltung. Armin berichtet (p. 18): „So euer after it was a jest in the Scottish court. Hit or misse, quoth Jenny Camber; that if a maide had a barne (= child), and did penance at the crosse, in the high towne of Edinborough, What hath shee done? did she hit or misse? She hath hit, sayes the other: better she had mist, says the first; and so long time after this jest was in memory — yea, I have heard it myselfe and some will talke of it at this day.“ [88])

Ein anderer Narr dieser Zeit „Leane Leonard“, der mit Gedanken spielt „as girls with beads, | When their masse they stamber“ (a. a. O. p. 27), pflegte seine Erzählungen mit den Worten einzuleiten: „In the country where God is a good man.“ Diese allerdings sehr volksthümliche Wendung gebraucht Dogberry in Ado III, 5; sie

[87]) Vgl. oben das Wortspiel *make* < *marr* bei Shakspere. Über das Spiel mit dem Worte card (p. 15, Z. 25) vgl. Collier, a. a. O. Notes, p. 59.

[88]) Vgl. das Spiel mit hit in LLL. IV, 1, 120 f.

kehrt in dem Interlude Lusty Juventus, in dem Merry Jest of Robin Hood und in Burtons Anatomy of Melancholy wieder.[89])

Der berühmteste berufsmäßige Jester war indes William Somer (Sommers, auch Summers), der Liebling Heinrichs VIII., dem in zwei Stücken der damaligen Zeit eine Rolle zufiel: in Th. Nashs „Summer's Last Will and Testament" (1593 aufgeführt[90]) und in Samuel Rowleys „When you see me you know me" (um 1604 aufgeführt).

Summer unterschied sich von seinen Berufsgenossen dadurch, dass er von Haus aus sehr witzig und seine Einfalt nicht natürlich, sondern angenommen war. Seine scherzhaften Räthselspiele und Gespräche mit Heinrich erinnern vielfach an die Reden des Narren in Lear. Auch der Todtengräber in Hml. V, 1 hat manchen Zug von ihm geborgt; man vgl. folgende Stelle aus Armin (p. 45):

Summers asks King Harry the following question: „What is the cleanliest trade in the world? Marry says the king, I think a comfitmaker, for he deales with nothing but pure ware, and is attired cleane in white linen when hee sels it. No, Harry, sayes (he to) the king; you are wide .... Marry, sayes Will, I say a durtdauber ....."

Manchmal sind die Scherze auch obscön (a. a. O. p. 45):

„Now tell me, if you can, what it is that, being borne without life, head, lippe, or eye, yet doth runne roaring through the world till it dye. This is a wonder, quoth the king, and no question; I know it not. Why, quoth Will, it is a fart."

Auch in Spruchform und in Reime kleidet sich sein Witz:

„And one begger is woe, that another by the doore should goe." — „Foole, saies the jester, use thy hands, helpe hands, for I have no lands."

Von einem andern „Jester", John (Collier, pp. 49 ff.), berichtet uns Armin eine Anekdote, in der das auch bei Shakspere auftretende Wortspiel mit „boot>boots>forboots" eine große Rolle spielt.

Zeigen uns diese Anekdoten einerseits, dass man bei Hofe und in Privathäusern dieser Art von Scherzen so zugethan war, dass man berufsmäßige Spassmacher hielt, so zeigt andererseits der wiederholte Abdruck und die Verbreitung der Scherze dieser Narren, dass ihnen auch das

[89]) S. Collier, a. a. O. p. 69 (Notes).

[90]) Neudruck in „Dodsley's Old Plays" IX, pp. 41 ff.

Volk die größte Vorliebe entgegenbrachte. Wir können die Freude an Bonmots und Wortspielen unbedingt als ein Merkmal des damaligen gesellschaftlichen Tones aufstellen. Shakspere und seine Tafelrunde in der Mermaid-Tavern[91]) waren dem Wortspiel in ihren Gesprächen zweifellos ebenso zugethan als irgend einer in diesem „wortspaltenden" und „wortstechenden" Zeitalter; dies bezeugt so manche auf uns gekommene Anekdote. Man erinnere sich nur an die Taufepisode zwischen Shakspere und Ben Jonson, wobei ein Pun mit den Wörtern „Lattin spoons" und „translate" eine Rolle spielte[92]), oder an die von Oldys erzählte und auf das Zusammentreffen Shaksperes mit dem jungen William Davenant bezügliche Anekdote, in der ein Spiel mit dem Worte „god-father" die Pointe abgibt.[93])

Manch ein anderer berühmter Mann verkehrte in dieser Mermaid-Tavern. Sir Walter Raleigh hatte dort im Jahre 1603 einen Club gegründet, dessen Mitglieder fast ausschließlich Dichter oder Künstler waren, so Inigo Jones, Donne, Jonson, Shakspere, Beaumont, Fletcher etc.[94]) Von diesen Männern waren besonders Shakspere und Ben Jonson scherzhaften und witzigen Wortgefechten ergeben.[95]) Fuller berichtet in seiner „History of the Worthies of England" (1662): „Many were the wit-combates betwixt him and Ben Jo[h]nson which two I behold like a Spanish great gallion and an English man-of-war; Master Jo[h]nson, like the former, was built far higher in learning, solid, but slow in performances; Shakespeare, with the English man-

---

[91]) Das bekannte Gasthaus in Cornhill, Broadstreet (s. Drake, a. a. O. p. 410), in dem sich die Dichter und Schauspieler der damaligen Zeit trafen. Vgl. Dr. J. Thümmels unterhaltenden Aufsatz im Shakesp.-Jahrb. XX, pp. 16 ff.

[92]) S. *Merry Passages and Jests* und Elze, Will. Shakspere, p. 176; Max Koch, Shakespeare, pp. 192 f.; Delius, Shaksp.-Ausgabe II, p. 812, Note 37.

[93]) S. Koch, a. a. O. p. 194, Delius, a. a. O. II, p. 814, Note 44.

[94]) Vgl. Beaumonts Brief an Ben Jonson, Koch a. a. O., p. 193: „What things have we seen | Done at the Mermaid! heard words that have been | So nimble and so full of subtle flame, | As if that every one from whom they came | Had meant to put his whole wit in a jest" (vgl. auch Leonhardt, Anglia VIII, p. 428).

[95]) S. Drake, a. a. O. II, p. 593, Note.

of-war, lesser in bulk, but lighter in sailing, could turn with all tides: tack about, and take advantage of all winds by the quickness of his wit and invention."

Vergleichen wir diese Berichte mit einzelnen wortspielreichen Shakspere'schen Scenen, z. B. mit den Falstaffscenen in H. 4, so drängt sich uns der Gedanke auf, dass die meisten dieser Wortgefechte wohl aus dem Leben, und zwar aus des Dichters eigenem Leben, gegriffen oder doch hiervon beeinflusst sein dürften.

So finden wir um diese Zeit das Wortspiel in allen Ständen und bei allen Gelegenheiten. Es belebt das Gespräch der niederen Bevölkerungsclassen und die Unterhaltung bei Hofe[96]), und es behauptet seinen Platz in fast allen literarischen Erzeugnissen der Zeit. Sogar Gedichte ganz ernsten Inhalts sind damit durchsetzt, wie Hugh Hollands Gedicht: „Upon the Lines and Life of the Famous Scenicke Poet, Master Will. Shakespeare", wo sich im 4. Vers ein Spiel mit dem Worte Globe findet — „Playes | Which make the *Globe* of heav'n and earth to ring".[97]) Dasselbe Gedicht enthält noch ein zweites Wortspiel (Vers 12): „... now that he gone is to the grave, | (Death's publique tyring-house) ...." *Tyring-house* (des Todes Ruhgemach) ist jedenfalls eine Anspielung auf das *tiring-room* (scil.: retiring-room) der Schauspieler. Genau dasselbe Spiel treffen wir in einem andern Gedichte an: To the Memory of Mr. W. Shakspere (von J. M.): „From the World's-Stage to the Grave's-*Tyring-roome.*"[98])

Auch Wort-Klangspiele treten in ernsten Gedichten auf. So lesen wir in Sir John Davies' „Scourge of Folly" (1611—1614) in dem Gedichte: „To our English Terence, Mr. William Shake-speare":

---

[96]) King James liebte es außerordentlich; vgl. W. A. v. Schlegel, 25. Vorlesung, VI, p. 170.

[97]) Unzweifelhaft eine Anspielung auf das Globe-Theater; vgl. Delius, Shaksp.'s Werke II, p. 821 f., u. Schipper, Zur Kritik der Shakspere-Bacon-Frage, p. 78, Note 2. In Armins einleitendem Gedichte zu seinem „Nest of Ninnies" findet sich dasselbe Spiel (p. 4), und zwar ist dort das Spiel durch den gesperrten Druck des Wortes augenfällig gemacht.

[98]) Delius, a. a. O. p. 820; Schipper, a. a. O. p. 80, Note.

Some say, good Will, which I in sport do sing,
Hadst thou not plaid some Kingly parts in sports
Thou hadst been a companion for a King,
And been a King among the meaner sort.

Some others raile; but raile as they think fit,
Thou hast no rayling, but a raigning wit:
And honestly thou sow'st, which they do reape:
So to increase their stocke; which they do keepe.

In satirischen Gedichten oder in Pamphleten war dem Wortwitze natürlich noch mehr Spielraum gegeben. Ein classisches Beispiel bietet in dieser Hinsicht die wohlbekannte „Sir Lucy-Ballade“ [95]), in der wir, falls sie wirklich von Shakspere herrühren sollte, die ersten Proben des Shakspere'schen Wortwitzes finden würden.

Drake hält Shakspere für den Verfasser dieses Spottliedes, das man in Delius' Ausgabe Shaksperes bequem nachlesen kann, und er erklärt (a. a. O. p. 198), dass die Pointe des Liedes auf einer provinzialen Aussprache beruht: „. . . for in a note on the copie which Mr. Capell possessed, it is said, that the people of those parts pronounce lowsie like Lucy.“ [100])

Zwei Strophen, welche sogar Drake nicht mit Sicherheit als unserem Dichter angehörig bezeichnen kann, enthalten ein Spiel mit den Wörtern *deer* und *horn* u s. w.

„Sir Thomas was too *covetous*
To *covet* so much *deer*,
When *horns* enough upon his head,
Most plainly did appear.
Had not his Worship one *deer* left?
What then? He had a wife
Took pains enough to find him *horns*
Should last him during life.“

Ähnliche Spiele mit den beiden Wörtern finden sich bei Shakspere in ernsten und heiteren Stellen, so in H. 6, H. 4 A etc.

Mehr Gewicht ist auf die Ähnlichkeit des Spiels *Lucy* und *luce* in W iv. I, 1 17 ff. mit dem Spiele in der

[99]) Vgl. hierüber, sowie über den angeblichen Wilddiebstahl Shaksperes in Sir Th. Lucys Park: Drake, a. a. O. pp. 196 ff. und oben pp. 122 f.
[100]) Vgl. auch Ellis, a. a. O. p. 923.

Ballade zu legen. In der Eingangsscene der Wiv. darf man im Justice Shallow thatsächlich eine Verspottung Sir Lucys annehmen.[101]) Sichergestellt ist Shaksperes Autorschaft indes nicht, denn die angezogene Scene in Wiv. kann auch mit einer Stelle in Holinsheds „A Continuation of the Chronicle of Ireland" in Zusammmenhang gebracht werden.[102])

Wir haben also drei literarische Producte aus jener Zeit vor uns, in denen in ähnlicher Weise mit einem und demselben Worte gespielt wird. In welcher Verwandtschaft sie zu einander stehen, ist schwer zu entscheiden. Da Shakspere die Holinshed'sche Stelle zweifelsohne gekannt hat und sich in der fraglichen Stelle in Wiv. zu dem Spiele mit *luces* etc. auch ein Spiel mit *coat* gesellt, das dem im Holinshed gebrauchten mit *cote* ganz ähnlich ist, so erscheint mir ein näherer Zusammenhang beider Werke als sehr wahrscheinlich.

Eines ist sicher: als Shakspere zu schreiben begann, stand das Wortspiel in Wort und Schrift in voller Blüte. Als „guter Gesellschafter und mit behendem, gefälligem Witze[103]) begabt", wandte er es in seinen Gesprächen und in seinen Werken an, in letzteren freilich — wie wir noch zeigen werden — in weitaus künstlerischerer Weise als seine Zeitgenossen. Ein guter Beobachter und witziger Kopf, sammelte er wohl allenthalben Typen, und mehr als ein gelungener Scherz und so manche heitere Situation in seinen Stücken werden direct aus dem Leben genommen sein.[104])

Auch die Wortspiele mit Eigennamen, die sich bei Shakspere so häufig finden, waren ihm durch die damalige Mode schon vorgezeichnet. In Florios „A Worlde of

---

[101]) Vgl. Drake, a a. O. p. 199 und Schipper, a. a. O. p. 56.

[102]) S. Rushton, Archiv XXXVII, p. 84 und oben p. 123.

[103]) Vgl. Aubrey, Letters by Eminent Persons etc. 1813, III, 307 (geschrieben um 1670)

[104]) S. Aubrey, a. a. O. ib.: „The humour of a constable in 'A Midsummer Night's Dream' he happened to take at Grendon, in Bucks, which is the road from London to Stratford; and there was living that constable about 1642, when I first came to Oxon. Mr. Jos. Howe is of that parish, and knew him. Ben Jonson and he did gather humours of men daily wherever they came . . . ."

Wordes“ (1598) wird Donna *Beatrice* scherzhaft als „Dame *Bettrice*“ bezeichnet, wohl eine spöttische Bezeichnung für eine müßige Hausfrau.[105])

Ein noch älteres Beispiel bietet Henry Upshears Gedicht, das Greenes Menaphon vorgedruckt ist (1589). Dort heißt es:

„Of all the flowers a Lillie on(c)e I lov'd,
Whose labouring beautie brancht it selfe abroade;
But now old age his glorie hath removd,
And Greener objectes are my eyes aboade.“

Bekannt ist das Spiel mit Shaksperes Namen selbst: „... he is, in his own conceit, the only Shake-scene in a country“ (Greenes „A Groatsworth of Wit etc.“, 1592). Auch Kyds Name wurde zu Spielen benützt. Ben Jonson spricht von „Kyd's sport“, und Ward (a. a. O. I, 169) erklärt: „It was in this case assuredly only the result of a pun on Kyd's name; for Kyd's sport is among the grisly horrors of death.“ Greenes Name verfiel demselben Geschicke. In einem Lobgedichte auf ihn heißt es:

„Greene is the pleasing object of an eie:
Greene pleasde the eies of all that lookt uppon him.
Greene is the ground of everie Painters die:
Greene gave ground tho all that wrote upon him.“[106])

Malones Vermuthung, dass in Spensers „Colin Clouts come home againe“ eine Anspielung auf Shaksperes Namen zu finden sei, kann ich nicht theilen. Er will die Verse „Whose muse, full of high thoughts invention, | Doth, like himselfe, heroically sound“ auf Shaksperes Namen sowohl als auch auf seine Dramen aus der englischen Geschichte beziehen.

Die Dramatiker der damaligen Zeit machten sich diese Mode bald zunutze. Entweder erlaubten sie sich gelegentlich ein Wortspiel mit einem schon gegebenen Namen, oder sie statteten ihre Bühnenfiguren von vornherein mit doppelsinnigen, ein Spiel in sich schließenden Namen aus, die

---

[105]) Vgl. hierzu Ado III, 1, 2 etc. und New Shakspere-Soc.-Transact. 1880—1886, Ser. I, p. 646.

[106]) S. Ward, a. a. O. I, p. 224.

einen Schluss auf die Lebensstellung und den Charakter etc. erlauben.[107])

Shakspere wendet beide Arten von Spielen häufig an. Gelegentliche Spiele mit Namen finden sich z. B. in Wiv. II, 2, 157, wo Falstaff mit dem Namen eines Bewohners von Windsor spielt: „Such Brooks are welcome to me, that o'erflow such liquor." Die Folio verwischt dieses Spiel (vgl. die Note der Cambr. Editoren). In Wiv. ib. 118 f. spielt die Mrs. Quick mit dem Namen der Mrs. Page. Mids. IV, 1, 220/2 (Bottom): „. . . it shall be called Bottom's Dream, because is hath no bottom." In All's V, 2, 2 f. spielt Bertram mit dem Namen *Diana*, indem er ihn auf die Göttin bezieht. In Ado III, 3, 112 will Steevens in den Worten „like a true drunkard" (die sich auf Borachio beziehen) eine Anspielung auf das spanische *borracho* (= trunken) finden. In Troil. I, 1, 98 spielt Troilus mit Pandarus' Namen: „I cannot come to Cressid, but by *Pandar* . . ." (pander = Kuppler). Dasselbe Spiel kehrt wieder: III, 2, 210, 212, 220; Ado V, 2, 31. In H. 4 A wird wiederholt mit dem doppelsinnigen Namen Jack gespielt (mit Beziehung auf John Falstaff). Mit dem Namen Gaunt (= dürr, hager) wird außer in der berühmten Stelle in R. 2 auch in H. 4 B III, 2, 349 gespielt.

In der Namengebung liegende Wortspiele sind noch häufiger. Die Namen werden im Lustspiel häufig so gewählt, dass in ihnen schon eine gewisse Charakteristik der Person liegt; auch Thiere, die mit in die Handlung verflochten sind, erhalten ähnliche, für sie bezeichnende Namen; so heißt Lounces Hund „Crab" (= Holzapfel); dazu stimmt die Kritik, die sein Herr (Gent. II, 3, 5) über ihn fällt: „The sourest-natured dog." In den Wiv. liegt in den meisten Namen eine Anspielung auf den Charakter der Person.[108]) Corporal Nym verdankt seinen Namen einem Spiele mit dem Cant-Ausdruck „to nim" („nimming") = stehlen (Diebstahl), der aus Shaksperes Zeit belegt ist (s. Landmann, Lylys Euphues, p. XXXV). Pistol ist ein

[107]) In ganz ähnlicher Weise verfahren noch heute viele Lustspiel- und Possendichter.

[108]) Dies gilt natürlich auch von denselben, in H. 4 und H. 5 auftretenden Personen.

ebenso gewählter Name; das Spiel wird klar aus H. 5, II, 1, 55 f.: „For I can take (scil.: fire) and Pistol's cock is up | And flashing fire will follow." Vgl. hierzu H. 5, IV, 1. 62 f.: „My name is Pistol call'd." — „It sorts well with your fierceness."

Charakteristisch gewählt in Wiv. sind ferner die Namen: „Shallow", „Slender", „Simple" und „Mistress Quickly". In Meas. haben wir die Namen „Elbow", „Froth", „Abhorson", „Pompey" und „Mrs. Overdone" zu erwähnen. Zur Erklärung des letzten Namens vgl. man Meas. II, 1. 209—212; auf die Frage, wie viele Männer sie hatte, antwortet der Clown: „Nine, Sir; Overdone by the last" (ein obscöner Doppelsinn). Pompey Bum führt seinen Namen nach der hinten mit Rosshaar ausgestopften Hose der Clowns; vgl. Meas. II, 1, 227 f.: „... and your bum is the greatest thing about you; so that, in the beastliest sense, you are Pompey the Great". III, 2, 46 ff. spielt wieder Lucio mit dem Namen Pompey, der als „Pompejus" gefasst wird.

Der Schulmeister in Err. wird „Pinch" genannt, der Constabler in Ado heißt „Dogberry", einer der Leute Juans führt den Namen „Borachio", über dessen Doppelsinn schon oben gesprochen wurde. In LLL. häufen sich die bezeichnenden Namen „Dull", „Holofernes", „Costard" (= Schädel; vgl. Wiv. III, 1, 14; LLL. I, 1, 180, 224; I, 2, 124, 133 etc. Lr. IV, 6, 247); der Page führt den treffenden Namen „Moth". Die Handwerker und Elfen in Mids. haben gleichfalls schon in der Benennung ihre Charakterisierung erhalten. Auch im Namen „Shylock" in Merch. dürfen wir ein Spiel annehmen. In As finden wir den Clown „Touchstone" und den Höfling „Le Beau", während der Vicar in derber Satire „Sir Oliver Martext" genannt wird. Ebenso satirisch gewählt ist der Name „Sly" in Shrew. „Parolles" in All's sagt wohl (III, 6, 91): „I love not many words"; aber sein Name straft ihn Lügen. Malone vermuthet in dem Namen nicht mit Unrecht eine Anspielung auf „paroles"; das Spiel wird klar aus V, 2, 38 ff.: „Hear me one single word." ..... „My name is Parolles." — Lafeu: „You beg more than one word then." „Sir Toby Belch" und „Sir Andrew Aguecheek" in Tw. sind durch ihre Namen schon charakte-

risiert, und „Malvolio“ nennt Elze ganz richtig: „The puritanical and malevolent steward whose name is by no means meaningless“ (Notes 179). In H. 4 (A und B) sind außer den schon erwähnten Personen hier noch „Shallow“. „Silence“, „Fang“, „Snare“, „Doll Tearsheet“ (Anspielung auf ihr Gewerbe) und die Recruten zu nennen. „Silence“ ist synonym mit „peace“; Falstaff spottet denn auch (H IV B. III, 2, 98 ff.): . . . „it well besits you should be of the peace“; man vgl. in derselben Scene Falstaffs Witze über die Namen der Recruten.

Das Beispiel der Zeitgenossen hat Shakspere auch zur häufigen **Verwendung der Sprichwörter** geführt. Lyly und seine Nachfolger bedienten sich ja sprichwörtlicher Wendungen auf Schritt und Tritt um so lieber, als diese volksthümlichen Sprüche reichlich mit Reim und Alliteration ausgestattet und daher für ihre Schreibweise sehr geeignet waren. Lylys Anwendung der Sprichwörter streift freilich oft ans Geschmacklose; Shakspere erwies sich auch hierin als Künstler und Meister, indem er die Spruchweisheit des Volkes als Mittel seiner charakterisierenden Kunst verwendete. Dies hat schon Trench[109]) hervorgehoben. Er citiert Lord Chesterfields anzufechtendes Urtheil: „No man of fashion ever uses proverbs“ und sagt dann mit Bezugnahme auf die Stelle in Cor. I, 1, 209: „And with how fine a touch of nature Shakspere makes Coriolan . . . . to utter his scorn of them *(i. e. the people)* in scorn of their proverbs.“ Indes lässt sich nicht leugnen, dass unser Dichter auch so manches ernst gemeinte, nicht bloß satirisierenden Zwecken dienende Sprichwort in seine Werke eingestreut hat; er hat sie nicht nur im Lustspiel, sondern auch in der Tragödie reichlich verwendet. Henses[110]) Ansicht, dass Shaksperes Anwendung des Sprichwortes häufig nur eine Parodie auf Lylys Sprichwort-Sucht sei, ist daher nur mit großer Einschränkung richtig. Eine solche Parodie tritt ab und zu auf („the weaker vessel“ in H IV B, II. 4), ist aber nicht die Regel. Wo er parodiert, macht er dies schon äußerlich ersichtlich, indem er das betreffende Dictum

---

[109]) Proverbs and their Lessons, pp. 2 f.

[110]) Shakesp.-Jahrb. VIII, p. 275.

umgestaltet, so in As II, 4, wo der Clown den Gemeinplatz „All is mortal in nature“ verdreht: „But as all is mortal in nature, so is all nature in love mortal in folly.“ Hier wird das Spiel schon durch die Anwendung der Antimetabole erkennbar. Diese Umgestaltung und Verwendung sprichwörtlicher Wendungen zum Spiele, die häufige Verquickung derselben mit Wortspielen ist es auch, die uns hier angeht. Dabei haben wir auch zu unterscheiden, ob das von dem Dichter verwendete Sprichwort von ihm aus der Überlieferung geschöpft oder neu geprägt wurde. Für diese Untersuchung haben wir eine wertvolle Stütze in M. C. Wahls trefflicher Sammlung „Das parömiologische Sprachgut bei Shakespeare“. [111])

Unter den verschiedenen Arten des Sprichwortes ist besonders jene mit Wortspielen verknüpft, die Wahl (I, pp. 71 ff.) als „controversierende Sprichwörter-Gruppen“ bezeichnet. So finden wir in dem Wortgefechte in H. 5, III 7 das Spiel: „. . . 'Tis a hooded valour, . . . you were overshot.“ Dieses Wortspiel ergab sich dem Dichter leicht, da ihm das Sprichwort hierzu die Handhabe bot (vgl. Wahl, p. 73, Note 6 und 7). Derartige Wortkämpfe mit Hilfe von Sprichwörtern waren dem Dichter auch schon durch Lyly vorgezeichnet worden, so in Endymion IV, 2.

Manches Wortspiel ist schon im Sprichwort überliefert und nicht des Dichters Erfindung. Dies gilt namentlich von formelhaften Wendungen, wie „Fast bind, fast find“ (Merch. II, 5, vgl. Wahl, I, 77 f., Note).

In höherem Grade als das Sprichwort weist die Sentenz des Dichters eigenes Gepräge auf. Auch sie wird oft zum Träger manches sehr glücklich gebrauchten Wortspiels, z. B. in Merch. I, 2: „It is no mean happiness, to be seated in the mean.“ [112])

Der Dichter konnte sich in zwiefacher Weise über die Sentenz erheben, entweder indem er sie veredelte und vertiefte, oder indem er sie dem Gelächter preisgab. Zu dem

---

[111]) Shakesp.-Jahrb. XXII, pp. 45—130 und XXIII, pp. 21—98 (auch in Programmform erschienen!); hier werden beide Theile als I und II citiert.

[112]) Die Folio verwischt das Spiel, indem sie für das erste „mean“ small einsetzt. Vgl. zu diesem Spiel Wahl, I, 79, Note 3 und II, 92, Note 2.

letzteren Zwecke konnte ihm nichts dienlicher sein als das Wortspiel Indem er mit den Wörtern der Sentenz sein Spiel trieb, konnte er zeigen, wie wenig Wert er für seine Person auf den Satz legte. „A sentence is but a cheveril glove to a god wit," sagt er in Twelfth III, 1; und in Rom. (III, 1) erklärt er dies näher: „how quickly the wrong side may be turned outward!" [113])

Das verspottete Sprichwort braucht gar nicht genannt zu sein; so wird in Tw. V, 1 der Glaube an die glückverheißende Dreizahl verspottet, indem der Clown sagt: „Primo, secundo, tertio is a good play . . . the *triplex* Sir is a good *tripping* measure . . ." [114]) So künstlich ist die Verwebung des Sprichwörtlichen in den witzigen Dialog, dass es in vielen Fällen nur der genauen Sachkenntniss Wahls gelang, das Sprichwort herauszufinden. Ein solches in die witzige Controverse verflochtenes Sprichwort finden wir z. B. in Rom. I, 4. 12, wo Romeo die Aufforderung zum Tanzen mit den Worten zurückweist: „Give me a torch: . . . . | Being but heavy, *I will bear the light.*" [115])

Das Wortspiel kann aber auch ein bloß äußerlicher Schmuck des Sprichworts sein [116]); zuweilen wechseln auch Wortspiel und Sprichwort ab, so in Gent. I, 1 das Wortspiel mit *„sheep"* (s. Wahl, II, pp. 84 f.).

Viele volksthümliche Sprichwörter enthalten, wie bereits angedeutet wurde, schon von Haus aus Wortspiele, besonders die, welche sich auf die Heirat oder Ehe beziehen. Shakspere kennt diese Sprichwörter sehr gut und wendet sie gerne an, z. B. in All's II, 3: „A young man married, is a man that's marr'd." Diesem Spiel (über das oben p. 118 gehandelt wurde) vergleichen sich die deutschen Reimspiele: „Ehestand, Wehestand" und „Jung gefreit, hat niemand gereut".

---

[113]) Vgl. auch Rom. II, 4, 87.

[114]) Vgl. Wahl, I, p 119.

[115]) Vgl. Wahl, II, p. 55

[116]) Wahl (II, p. 58) sagt: „Das Wortspiel ist jedoch meist nur ein äußerlicher Zierat zur Herstellung des logischen Zusammenhanges, und in der Beachtung dieses Anschlusses, wie ihn Shakspere so häufig zwischen heterogenen Gedanken vermittelt oder bewerkstelligt, dürfte sich auch hier die rechte Lösung für die sprichwörtliche Phrase ergeben.

Gelegentlich wendet Shakspere das Wortspiel auch nur an. um einen alten Ausspruch zu umschreiben. Da die Hörer diese Sprichwörter kennen, musste jedes Spiel damit umso wirksamer sein, sowohl in heiteren als in ernsten Scenen.

Eine solche komische Paraphrase findet sich in Cymb. III, 1, 24: „I *came*, saw and *overcame*." Weitere Beispiele s. bei Wahl I, pp. 96—98. Ein classisches Beispiel bietet das Wortspiel mit *picked* in Hml. V, 1, 151 ff. Hamlets Klage: „The toe of the peasant comes so near thed heel of the courtier, he galls his kibe", wird eingeleitet mit den Worten: „The age is grown so *picked*." *Picked* = spitzfindig, bezieht sich auch auf das Folgende und erhält dadurch die Bedeutung „auf die Fersen treten", so dass wir den Doppelsinn „silbenstechend" und „fersenstechend" erhalten. Das Spiel wird klar, wenn wir Johnsons Anmerkung lesen: „There was about that time a picked shoe, that is a shoe with a long pointed toe, in fashion, to which the allusion seems likewise to be made: Every man now is smart, and every man now is in fashion." Wahl fasst das Spiel ebenso und charakterisiert es trefflich, indem er sagt: „Hier finden wir ein Beispiel, wie Shakspere sein großes Charaktergemälde zu illustrieren weiß, wenn er aus der Volkssprache ein einfaches Sprichwort aufgreift, oder wenn er, wie hier, den Volksgebrauch, spitze, schnabelförmige Schuhe zu tragen, zu einem Urtheile zu verwerten versteht, um mit einem treffenden Wortspiele ein ganzes Zeitalter zu geißeln." [117])

Das Spiel erfolgt auch in der Weise, dass ein Wort des Ausspruches statt in übertragener in der wirklichen Bedeutung gefasst wird, z. B. in Err. IV, 2: „Nay he's a *thief* too ... That Time comes *stealing on* by night and day?" Hier wird *steal on* scherzhaft wörtlich und nicht figürlich gefasst.

Fällen wir am Schlusse dieser Betrachtungen ein Urtheil über Shaksperes Verhältnis zu seinen Zeitgenossen, so können wir sagen, er ist auch in Bezug auf das Wortspiel ein Kind seiner Zeit. Er ließ sich dabei zu Beginn seiner Laufbahn durch schon Bestehendes leiten, erhob sich aber über

---

[117]) Wahl, II, 48 f.

seine Vorgänger und Zeitgenossen und stellt sich uns, wie in der Gänze seines Schaffens, auch in dieser Einzelheit als Künstler und Meister dar.[118] Wie er als Künstler das Wortspiel verwendete und es zu einem Mittel der Charakterisierung machte, soll das folgende Capitel darlegen.

II. Capitel. Das Wortspiel als Mittel der charakterisierenden Kunst Shaksperes.

§ 1. Shakspere als Sprachkünstler; seine Ansichten über das Wortspiel und sein Verhältnis zu den theoretisierenden Bestrebungen des Zeitalters.

Der Wortspielreichthum mancher Stücke Skaksperes wurde — und vielleicht nicht immer mit Unrecht — in Bezug auf die dramatische Technik von manchem Kritiker zuweilen als störend empfunden. Es ist nicht Zweck dieses Abschnittes, Shakspere gegen diesen Vorwurf zu vertheidigen. Wohl aber kann auf Grund der im vorhergehenden Abschnitte beigebrachten zahlreichen Beispiele und der im Verlaufe dieser ganzen Untersuchung gewonnenen Erfahrung behauptet werden, dass unser Dichter sich auch hinsichtlich des Wortspiels allenthalben als denkender, bewusst schaffender Künstler erweist. Selbst im ausgelassensten und ungezügeltsten Wort- und Witzgefechte steht er stets als souveräner Meister über dem Wortspiele, er beherrscht es immer, lässt sich selbst aber nie von ihm beherrschen. Es immer bewusst und mit vollster Absichtlichkeit verwendend, ist er nie über die Wahl der passenden Art des Spieles im Zweifel: gerade in den scheinbar albernsten Spielen und

[118]) Ganz flüchtig sei hier auch noch der Möglichkeit einer Beeinflussung Shakesperes durch französische Schriftsteller gedacht. Der Dichter kannte wahrscheinlich Rabelais' *Gargantua* und *Pantagruel* (vgl. W. König, Shakesp.-Jahrb. IX, pp. 195 f.). Das Wortspiel mit *salade* (engl. *sallet*) ist bei beiden Dichtern anzutreffen (s. W. König, ibid. p. 218, Note 2). Auch andere französische Autoren lieben das Wortspiel. Jean de la Haye veröffentlicht 1547 die Gedichte der Königin von Novarra unter dem Titel: „*Marguerites de la Marguerite* des Princesses." Die Satyre Menipée (1593—1594) strotzt von Wortspielen; Molinet, Gringoire, Jean le Maire, Charles Fontaine etc. sind dem Wortwitze gleichfalls nicht abhold (vgl. Du Bellay, La défense et l'illustration de la langue française, 1550).

Witzen, die dem Dichter soviel Tadel eingetragen haben, erblicken wir nur zu oft Zeugnisse seiner charakterisierenden Kunst, und wir können nachweisen, dass sie ihm keinesfalls in einer „schwachen Stunde entschlüpft“ sind, sondern dass er sie mit bewusster Absichtlichkeit seinem Werke eingefügt hat.[119])

Könnte jemand noch einen Zweifel darüber hegen, dass Shakspere, der Meister dramatischer Gestaltung, auch ein Wort- und Sprachkünstler ersten Ranges ist, das eingehende Studium seiner Wortspiele würde diesen Zweifel gründlich beheben. Dass der Dichter alle seine Zeitgenossen in dieser Hinsicht übertrifft, wird niemand wundernehmen, erweist er sich doch auf allen Gebieten nicht nur als Fortsetzer, sondern auch als Vollender des ihm Überlieferten. Unser Erstaunen aber und unsere Bewunderung werden wachgerufen durch die Kunst und das Geschick, womit Shakspere es zuwege bringt, als ausübender Künstler im Kunstwerke selbst zugleich auch Theoretiker zu sein; wir müssen erstaunen über die Kunst, mit der er im Rahmen seines Werkes dem, der seine Lehren hören und verstehen will, mit dem Sprachkunstwerk zugleich auch theoretische Anweisungen und Aufklärungen über dasselbe gibt. Die Hamletschen Schauspielerregeln sind ein Lieblingscitat aller Nationen geworden, sie werden so oft citiert, dass man darüber leider oft die Zeit zu verlieren scheint, sie — anzuwenden. Die Lehren, die er als Theoretiker des Sprachkunstwerkes gibt, sind freilich nicht zu geflügelten Worten geworden — wie viele Menschen sind denn überhaupt gewöhnt, in der Sprache an sich eine Kunst zu suchen? — Ja, mit Ausnahme jener Stellen, in denen er die Sprach-

[119]) Diese Behauptung bildet nur scheinbar einen Gegensatz zu den Gerber'schen Ausführungen über das Wesen des Sprachkunstwerkes im allgemeinen (a. a. O. II, p. 7). Wenn Gerber dort sagt: „Bei der Sprachkunst ist der Schritt vom Geiste zum Stoffe so kurz, dass die Absicht des Künstlers ihm selbst erst mit dem Aussprechen zur völligen Klarheit kommt“, so hat er die Entstehung dieser Werke im Auge. Ich betrachtete hier aber die Verwendung des schon fertigen Sprachkunstwerkes. Dem Dramatiker stand es frei, das schon fertig vorliegende Wortspiel in den Dialog aufzunehmen oder nicht. Wissen wir denn, wie viele Wortspiele sich Shakspere aufgedrängt haben, und wie viele von ihm beiseite geschoben wurden?!

und Stilmoden (Alliteration, Euphuismus) seiner Zeit geißelt, wurden sie bislang überhaupt noch wenig oder gar nicht beachtet. Schon die zahlreichen Ausdrücke für das Wortspiel [120]) lassen das Interesse Shaksperes für diese sprachliche Eigenthümlichkeit erkennen. Noch wichtiger aber sind seine kritischen Äußerungen hierüber, insbesondere sind sie wertvoll für die Beurtheilung des ästhetischen Wertes oder Unwertes der einzelnen Abarten der Spiele. Mit diesen theoretischen Äußerungen des Dichters stimmt auch die thatsächlich nachzuweisende Bevorzugung oder Unterdrückung der einen oder anderen Gattung von Wortspielen überein, sie können daher wirklich als Ergebnis der kritisch-ästhetischen Überlegung und als Ausfluss der eigenen Gesinnung des Dichters aufgefasst werden, wenn sie auch nur den einzelnen Personen seiner Stücke in den Mund gelegt sind.

Diese Äußerungen Shaksperes üben entweder Kritik an der Mode der Wortwitzelei überhaupt, oder sie enthalten ein Urtheil über die gerade gebrauchte Art von Wortwitzen. Derartige Urtheile werden oft durch ein einziges charakterisierendes Beiwort gefällt, z. B. „Taffata phrases", „silken terms" etc.

Die Mode, einen Wortwitz zu Tode zu hetzen, missfällt dem Dichter; er theilt derartige Spiele zum Zwecke der Charakterisierung bestimmten Personen wohl zu, gibt aber sein eigenes Missfallen über diese armselige Art des Witzes zu erkennen, indem er eine andere Person des Stückes eingreifen und über die Wortwitzelei urtheilen lässt. So unterbricht in As I, 3, 25 f. Celia die ihr schon lästige Witzelei: „But, turning these jests out of service, let us talk in good earnest . . ."; oder Antonius rügt in Ant. I, 2, 183 ein mäßiges Wortspiel sofort: „No more light answers . . ." Ähnliche Zurechtweisungen finden sich in Oth. III, 1, 24; Rom. II, 4, 30 ff.; in All's V, 3, 250

---

[120]) S. oben p. 25, Note 40. Außer den dort genannten Bezeichnungen braucht Shakspere noch die Ausdrücke: *Crotchets* (Ado II, 3 58 etc.); *Jests* (Ado II, 3, 206 etc.); *Quillits* (Oth. III, 1, 15 etc.); *Snatches* (Meas. IV, 2, 3). Das Zeitwort „to pun" gebraucht er in Troil. II, 1, 42 in der Bedeutung „to pound", so kommt es auch bei seinen Zeitgenossen vor. Die Ausdrücke: *subtilties* und *cavils* sind ebenfalls hierher zu rechnen, ebenso der schon oben erwähnte Ausdruck *„misplacing"*.

(„What an equivocal companion is this!“) oder in Gent. III, 1, 279 ff.: „Your old vice to mistake the words“; etc. In ähnlicher Weise, d. h. durch den Mund irgend einer Person des Stückes, gibt der Dichter aber auch seinem Wohlgefallen an einem Spiele Ausdruck. In LLL. II. 2. 221 reizt Marie den Boyet nach einem gelungenen Spiel mit *sheeps* und *ships* zur Fortsetzung des Wortkampfes: „shall that finish the jest?“ und nach dem meisterhaften Wortgeplänkel in LLL. V, 2, 15 ff. sagt die Prinzessin (ib. 29): „Well bandied both; a set of wit well play'd.“ Allerdings sind nicht alle diese Äußerungen wirklich als Shaksperes Ansicht zu fassen. So hat er lediglich zur Charakterisierung Shallows diesen in H4B, V, 1, 36 ff. zum Lobredner des armseligen Spieles mit *backbitten* gemacht („*well conceited*, Davy“). Auch in LLL. IV, 1, 109 ff. macht Shakspere die wortspielenden Personen zu Kritikern ihrer eigenen Reden; vgl. hierüber das oben pp. 121 f. Gesagte. Er übt seine Kritik auch in der Weise, dass er die verspottete „Vitia orationis“ in einer lächerlichen Situation oder an einer lächerlichen Figur anwendet: so verspottet er offenbar die lächerliche Art, in der der Reim damals ab und zu verwendet wurde, wenn er in Mids. V, 1, 178 f. dem Pyramus die Worte in den Mund legt: „Thy *chink* to *blink* . . .“ Reime ähnlicher Art finden sich auch in Tp. II, 1, 76, Sonn. 85, 4 etc. Ähnlich urtheilt Shakspere über die unschöne Alliteration ab (in LLL., durch die Persiflage in Mids. etc.) und über die von mir als „*affecting*“ aufgeführte Art der Wiederholung eines Wortes, z. B. in Gent. II, 1, 121 fängt Silvia die Worte „*And yet*“ auf und wiederholt sie, indem sie die Figur glossiert: „A pretty period . . . *And yet* I will not . . .“ etc. Speed setzt dies dann ironisch fort: „*And yet* you will ‚*and yet* another *‘yet’*“ (s. auch oben p. 143).

Ebenso häufig anzutreffen sind die in den Dialog eingestreuten allgemein gehaltenen kritischen Äußerungen des Dichters über die Mode des Wortwitzelns (vgl. oben p. 184). Erwähnt wurden schon oben:

Tw. III, 1, 12 ff. (Fool): „To see this age! A sentence is but a cheveril glove to a good wit: how quickly the wrong side may be turned outward!“ Hml. V, 1, 148 ff.: „How absolute this knave is! we must

speak by the card, or equivocation will undo us. By the Lord, Horatio, this three years I have taken note of it; the age is grown so picked" etc. (s. oben p. 203).

Auch Mercutios, Benedicks und anderer Äußerungen wurde schon oben gedacht. Erwähnenswert ist in dieser Hinsicht auch Tw. III, 1, 41 (Fool): „I am indeed not her fool, but her corrupter of words." Hochinteressant für die Beurtheilung der spitzfindigen und dabei albernen Redeweise der Höflinge ist die Episode in As V, 4, 35 ff., wo Touchstone Aufklärungen über die *„seven causes in a quarrel"* gibt; sie lässt sich mit dem gleichfalls satirisch gehaltenen Intermezzo in Hml. V, 2, 81 ff. vergleichen, wo Hamlet seinen Spott über Osrics geschraubte Redeweise ausgießt. Hierher sind auch die meisten Wortgefechte in Ado zu zählen, in denen sich fast immer ein leises Wohlgefallen des Dichters an den Witzreden seiner handelnden Personen kundgibt. Besonders bezeichnend ist Ado V, 1, 161 ff, wo Don Pedro die witzigen Reden der Beatrice erzählt.[121]) Erzählungen von Wortspielen finden sich in diesem Stücke noch öfters. In Ado V, 2, 10 f. kritisieren Benedick und Margaret gegenseitig ihre Stichelreden; dasselbe thun ib. 50 ff. Beatrice und Benedick etc.

Überaus lehrreich für die Beurtheilung Shaksperes als Theoretiker der Sprachkunst ist auch sein Verhältnis zu G. Puttenhams „Arte of English Poesie". Dieses nach Arbers Ansicht zwischen dem Juni 1584 und November 1588 entstandene Werk wurde 1589 gedruckt[122]), also gerade zur Zeit, als Shakspere zu schreiben begann. Schon Rushton hat in einer Folge von Aufsätzen in Herrigs Archiv (Shakespeare Illustrated by Old Authors) auf viele Ähnlichkeiten Shakspere'scher und Puttenham'scher Stellen hingewiesen, wovon manches Beispiel freilich keine Beachtung verdient. Immerhin aber sind so viele Ähnlichkeiten in den Werken beider Autoren nachweisbar, dass man annehmen darf, Shakspere habe dieses theoretisierende Werk genau studiert und manche der darin enthaltenen Regeln in die Praxis übersetzt. Hier und da wendet er sich auch gegen das Buch. Ein solcher Fall wurde schon oben pp. 118 f. besprochen.

[121]) S. oben pp. 62 f.

[122]) S. Arbers Reprint, 1869, pp. 8 f.

Wir lesen bei Puttenham Lib. III, cap. XIX (Arbers Reprint, pp. 216 f.) bei der Besprechung der *Atanaclasis*: „Ye haue another figure which by his nature we may call the *Rebounde*, alluding to the tennis ball which being smitten with the racket rebounde s backe againe, and where the last figure before played with two wordes somewhat like, this playeth with one word written all alike but carrying diuers sences as thus: *„The maide that soone married is, soone marred is.“* Erinnern wir uns dann, dass Shakspere in All's II, 3, 315 den Parolles mit Beziehung auf die von Bertram vorher gebrauchten Worte *morrow* und *sorrow* (die wie *married* und *marred* in einem Laute abweichen) ausrufen lässt: „Why, these balls bound; there's noise in it. T' is hard: | *A young man, married, is a man that's marr'd,“* — so können wir hier wohl einen leisen Spott über das von Puttenham nach seinem eigenen Zugeständnis nicht passend gewählte Beispiel für die *Rebounde* genannte Figur herauslesen. Das Citat „A young man etc.“ würde für sich allein noch nicht die Benützung des Puttenham'schen Werkes durch Shakspere beweisen, da diese sprichwörtliche Wendung sich auch sonst noch findet, so in Rom. I, 2, 12 f. etc., s. oben pp. 118 f. und p. 122.

Interessant ist Shaksperes kritische Stellung zu der Figur der Antimetabole. Puttenham nennt sie *„the Counterchange“* (III, cap. XIX, Arber, pp. 217 f.): „Ye haue a figure which takes a couple of words to play with in a verse, and by making them to *chaunge* and *shift* one into others place they do very pretily exchange and shift the sence . . .“ Wiewohl Shakspere diese Figur selbst häufig anwendete,[123]) scheint er sie nicht sehr geschätzt zu haben, denn er verspottet sie, indem er dem Polonius (Hml. II, 2, 98 ff.) ein Beispiel zutheilt, das geeignet ist, die ganze Gattung lächerlich zu machen; überdies lässt er dann Polonius selbst noch über die gebrauchte Figur aburtheilen. Nach einem sinnlosen *„affecting“* eines und desselben Wortes sagt der alte Höfling: „That he is mad, 't is true: 't is true 't is pity; And pity 't is 't is

[123]) S. oben I. Abschnitt, *passim*.

true: **a foolish figure**; But farewell it[124]), for I will use no art . . ." In dieser ganzen, die albernsten Wortspielereien enthaltenden Stelle (von Vers 85—106) hat der Dichter den Polonius trefflich charakterisiert. In einer überaus ernsten Unterredung wendet er sein Augenmerk auf eine sich zufällig ergebende alberne Figur; er dreht als richtiger *„wordpecker"* die Worte hin und her und tändelt mit ihnen wie ein Kind mit einem Spielzeuge: Die Hohlheit und Herzlosigkeit des alten Höflings konnte wahrlich nicht treffender versinnlicht werden.

Es fehlt auch nicht an Beispielen, welche beweisen, dass Shakspere manche Puttenham'sche Weisung ganz ernst auffasste. In Lib. II, cap. XIII (XVIII), p. 147 (Arber) handelt Puttenham über die *Proportion*. Er erklärt diese Figur durch folgendes Beispiel:

„. . . *Philino* brings him into a place where behind an arras cloth hee himselfe spoke in manner of an Oracle in these meeters, for so did all the Sybils and sothsaiers in old times giue their answers.

Your best way to worke — and marke my words well, | Not *money:* nor *many,* | Nor *any:* but *any,* | *Not wee men,* but *weemen* beare the bell.

„And the subtiltie lay in the accent and Orthographie of these two wordes [*any*] and [*weemen*] for [*any*] being diuided sounds [*a nie* or neere person to the king]: and [*weemen*] being deuided soundes *wee men*, and not [*weemen*] and so by this meane Philino serued all turnes and shifted himselfe from blame," . . .

Eines der angegebenen Wortspiele finden wir bei Shakspere angewendet in LLL. IV, 3, 359 f.: „Or for men's sake, the authors of these women; | Or women's sake, by whom we men are men . . ." Dagegen geht Rushton (Herrigs Archiv XXXIX, p. 267) zu weit, wenn er in H. 6 B, IV, 1, 125 das any mit ähnlichem Doppelsinn auffasst wie in der Puttenham'schen Stelle; in Suffolks Rede wäre dieser Doppelsinn nicht nur übel angebracht, sondern auch albern.

Auch andere der bei Shakspere vorkommenden Arten des Wortspiels werden bei Puttenham angeführt und besprochen; das Spiel mit der „figura etymologica" behandelt Puttenham als *„Traductio"* or the *„Translacer"* (Lib. III, cap. XIX, Arber, pp. 213 f.[125]) Die „Climax" nennt er *„the marching*

[124]) Doppelsinnig: it bezieht sich auf figure, und dann ist es das vorher so oft wiederholte it: Lebe wohl du närrische Figur und du oft gebrauchtes it. Auch art ist doppelsinnig.

[125]) Vgl. Rushton, Archiv XXXVIII, p. 419, und XL, p. 166.

figure" (Lib. III, cap. XIX, p. 217 [126]). Über die „Ploche" oder den „*Doubler*" vgl. man Arbers Reprint, pp. 211 f. und Rushton, a. a. O. XL, p. 173; über die Alliteration: Arber, pp. 185 und 261 f. und Rushton, XXXVIII, p. 77; XL, p. 166. Die „Prosonomasia", ein Spiel nach der Formel

$$\left.\begin{matrix} b' \\ s' \end{matrix}\right\} l' \sim l \left\{\begin{matrix} b \\ s \end{matrix}\right.$$

nennt Puttenham „*the nicknamer*" (Lib. III, c. XIX, pp. 212 f.), und er gibt hierzu für uns sehr wichtige Beispiele aus Sidney (s. Rushton, XXXVIII, pp. 80 f.). Ebenso finden wir bei ihm Besprechungen der „*Meiosis*" oder des „*Disabler*" mit einem Beispiele, das auf Gent. II, 4 Bezug hat (s. Rushton XL, pp. 167 ff.). Die *Epanalepsis* oder „*the eccho sound*" behandelt er ib. p. 210 (Rushton, XL, p. 160), die „*Anadiplosis*" oder „*the Redoubler*" in Lib. III, c. XIX, p. 210 (Rushton, XL, p. 161) etc. etc.

§ 2. Shaksperes Verwendung des Wortspiels zur Charakterisierung seiner Personen.

Schon im ersten Abschnitte dieser Arbeit ergab sich bei der Erklärung einzelner Wortspiele reichlich die Gelegenheit, auf die charakterisierende und malende Kraft dieses Sprachkunstwerkes hinzuweisen. [127])

Manche Gattungen der Wortspiele erwiesen sich als besonders geeignet, die spielende Person zu charakterisieren oder einer Situation ihr Colorit zu verleihen. Das dialogisch durchgeführte Spiel lässt den Witzler errathen, das niedrigere, plumpere Klangspiel passt wieder besser den geistig niedrig stehenden Leuten. Das dialogische Spiel erfordert raschen, behenden Geist, schnelles Erfassen der Situation und mehr oder minder große Schlagfertigkeit. Aus der Art und Weise, wie ein Spiel begonnen und fortgesetzt wird, lässt sich sofort auf den Charakter der betreffenden Personen schließen, wir ersehen, ob beide Partner geistig auf gleicher Stufe stehen, oder ob der eine, gebildetere seinen Gegner verspottet oder gar missachtet. Dies vermittelt uns schon die bloße Form der Spiele. Nun ist diese Form

[126]) Vgl. Rushton, a. a. O. XXXVIII, p. 421, und XL, p. 171.
[127]) Vgl. auch oben p. 17.

aber auch mit Sinn erfüllt. Dem Wortspiele wohnt der Witz inne; es kann ihm aber auch Gemüth zueigen sein; dadurch wird es zum Ausdrucksmittel des echten Humors. Es findet in der ernstesten Scene so gut wie in Scenen ausgelassenster Lustbarkeit seinen Platz; es passt und schmiegt sich jeder Seelenbewegung an. Immer hat Shakspere das Spiel am richtigen Orte verwendet und der richtigen Person zugetheilt. Auch die Einkleidung und Umgebung des Spieles ist nicht zufällig. Jede Person spielt mit der ihr charakteristischen Art, und nicht jede Person ist überhaupt für das Spiel geeignet. In Coriolan z. B. trägt Menenius fast alle Spiele, nur Coriolan selbst gebraucht zuweilen eines, um darin seinen hochmüthigen Spott über das Volk auszugießen.

Interessant ist es, zu beobachten, wie sich die über Shaksperes Anwendung der Prosa gemachten Erfahrungen zum großen Theile mit den Beobachtungen über seinen Gebrauch der Wortspiele decken. N. Delius führt in seinem Aufsatze über Shaksperes Prosa (Sh.-Jahrb. V, pp. 227 bis 273) drei Arten der Prosa an: 1. Die niederste Stufe in den Gesprächen der Clowns und ihrer Gesinnungsgenossen, welche der wirklichen Volkssprache nachgebildet ist und sich nur durch gehäufte Wortwitze und Wortverdrehungen über diese erhebt (a. a. O. p. 228). 2. Den Conversationsstil der vornehmen Gesellschaft; dies ist die Sprache des feineren und höheren Humors. Von der wirklichen Sprache der feineren Gesellschaft unterscheidet sie sich nur durch den schlagfertigen und concentrierten Witz. — Als 3. und höchste Stufe gibt er die „euphuistische Prosa“ an; besser hätte er diese Stufe als „gezierte“ Prosa bezeichnet, da von wirklichem Euphuismus, wie oben gezeigt wurde, doch nur sehr schwache Spuren bei Shakspere zu finden sind.[128])

Genau so, wie wir die erste Art der Prosa den Clowns etc., die zweite Art aber der feineren Gesellschaft zugewiesen finden, so sehen wir auch die niedrigere Art der Wortwitze naturgemäß der erstgenannten Gesellschaftsclasse zugetheilt, während die feineren Wortspiele schon durch ihre in den

[128]) Vgl. auch H. Sharpe, The Prose in Shakspere's Plays, New Sh.-Soc.-Trans. 1880—86, Ser. I, pp. 523 f. und Aug. W. v. Schlegel, 27. Vorlesung, a. a. O. VI. Bd., pp. 205 f.

leichten, vornehmen Conversationston passende Einkleidung und durch ihren künstlerischeren Aufbau der guten Gesellschaft vorbehalten sind. In versificierten Partien finden sich nur Wortspiele witzigerer und feinerer Art; in den lyrischen Stellen behauptet nur das Lautspiel seinen Platz. Die niederste Sorte von Wortspielen ist im Vers niemals anzutreffen. Die Spässe Slenders, Dogberrys, Stephanos, Calibans, der Mrs. Quickly sind nur in Prosa möglich, und zwar in jener volksthümlichen Prosa Shaksperes, die dem modernen Cant und Slang so manchen Ausdruck hinterlassen hat.[129])

Untersuchen wir nun die Wortspiele mit Rücksicht auf ihre Bedeutung als Mittel der charakterisierenden Kunst, so haben wir sie zu betrachten: *a)* als Mittel der humoristischen Darstellung; *b)* als Ausdrucksmittel der Tragik und *c)* als Mittel für die Situations- und Stimmungsmalerei (das malende Wortspiel).

a) Das Wortspiel als Mittel der humoristischen Darstellung (Shaksperes Narren und Humoristen). Schon oben wurde gezeigt, wie beliebt und bekannt das Institut der „Hausnarren" in Shaksperes Zeitalter war. Nach Fr. Douce sind diese „Domestic Fools" ja schon zu Wilhelm des Eroberers Zeiten nachzuweisen. Es wurde ferner an der Hand der Anekdotenliteratur auf die Ähnlichkeit der damaligen wirklichen Fools und Ninnies mit den Shakspere'schen Clowns und Jesters hingewiesen, als auf eine Ähnlichkeit, die nicht bloß bei den Narren niederer Sorte (wie in Gent., Ado, Hml. etc.), sondern auch bei den edler gezeichneten, wie im Lear, zu erkennen ist. Eine Neigung zu Wortspielen, zur Worthascherei und Wortspalterei wurde als Hauptmerkmal der damaligen Jester nachgewiesen. Hier handelt es sich darum, festzustellen, wie Shakspere diese Neigung bei seinen Narren zum Durchbruch kommen ließ, und wodurch sich seine komischen Personen von denen in den Werken seiner Vorgänger und Zeitgenossen unterscheiden.

Shakspere war ja nicht der erste Dichter, der die komische Figur ins Drama einführte; im Gegentheil, von den ersten Anfängen des englischen Theaters herauf, seit

---

[129]) Vgl. Baumann, Londinismen, pp. XXVIII—XXX.

der allegorischen Figur des „Vice“ etc., hatte sich der Clown auf der Bühne immer breiter gemacht und war, als Shakspere zu schreiben begann, für viele eine der Hauptpersonen des Lustspiels geworden. Aber die Narren der vorshakspere'schen Lustspiele gleichen denen Shaksperes in keiner Weise. Mit der einzigen Ausnahme der Lyly'schen Narren erheben sie sich im Benehmen und in der Sprache wenig über ihre Originale, die wirklichen Hausnarren: roh und unmanierlich im Betragen, sind sie in ihren Reden so unanständig als möglich; ihre Witze beschränken sich auf absichtliches und unabsichtliches Missverstehen, auf das Auffangen einzelner Wörter, falsche Aussprache und Betonung und, wenn es hoch geht, auf eine minderwertige Art des Doppelsinnes.

Shaksperes Narren sind nun nicht bloß die veredelten Abkömmlinge dieser altenglichen Bühnenfigur, sie sind auch die echten Kinder seines ewig heiteren, göttlichen Humors; sie entstammen seinem übersprudelnden Frohsinn ebensowohl als seinem Tiefsinn und der Schwermuth. Dem Charakter gemäß ist auch die Sprache dieser Clowns und Fools[130]) etc. veredelt und verfeinert, und wenn sie auch noch überreich mit Wortspielen durchsetzt ist, so sind diese doch fast ausnahmslos nicht nur nicht störend, sondern sogar von hohem künstlerischen Werte.

Von Shaksperes Narren gilt im besonderen, was Thümmel von den Narren im allgemeinen sagt: „Sie entsprechen dem Bedürfnis, dem tragischen Ernste des Lebens ein künstliches Widerspiel zu verschaffen . . . sie haben alles, was geschieht, in das Zauberspiel des Humors und Witzes fallen zu lassen.“

Wirkliche „*Domestic Fools*“ finden sich nur in sechs Stücken Shaksperes, drei in Tragödien (Tim., Oth. und

[130]) Der Unterschied zwischen den Fools und den Clowns wurde meist nicht beachtet. A. W. v. Schlegel gebraucht für beide nur den Namen *Clown* (27. Vorlesung, VI, p. 201); diese Zusammenfassung ist indes nur rein äußerlich; dem Charakter nach schied er diese beiden komischen Bühnenfiguren ganz wohl. Selbst Douce, der dieses Vermengen tadelte, verfiel in denselben Fehler (vgl. Thümmel, Über Shakespeares Narren, Sh.-Jahrb. IX, pp. 94 f, Anm. 2). Zu diesem Gegenstande vgl. man ferner: Thümmel, Über Shakespeares Clowns, a. a. O. XI, pp. 78—96. In Delius' Vorlesung über dasselbe Thema (Kölnische Zeitung 1860) konnte ich nicht Einblick nehmen.

Lear) und drei in Lustspielen (All's, As und Twelfth); die in Tim. und Oth. sind von geringerer Bedeutung. Alle anderen komischen Personen, wie Trinculo in Tp. etc., sind „*Clowns*".

Was das Verhältnis dieser Personen zu den betreffenden Stücken im allgemeinen anlangt, so muss ich hierfür auf Thümmels Aufsätze und auf Oechelhäusers Bemerkungen [131]) hinweisen. Uns interessiert hier nur der Wortwitz der Fools und Clowns und die Frage, inwieweit er die dramatischen Absichten des Autors fördert. Wie im Leben, so ist der Narr auch auf der Bühne von geringer Bedeutung für die Haupthandlung. Seine Aufgabe ist es, in seinen Scherzreden die übrigen Personen des Stückes wiederzuspiegeln und zu kritisieren (vgl. Thümmel, IX, p. 90). Nicht in der Handlung stehend, können sie sich über dieselbe erheben. Schlegel hat sie daher mit Recht dem Chor der Griechen verglichen. Gerade diese Stellung des Narren erlaubt aber dem Dichter seine reichere Ausstattung. Welch bessere sprachliche Charakterisierung dieses „Erhabenseins über die Situation" konnte nun der Dichter finden als das Wortspiel? Nichts von dem, was er sieht, ist dem Narren ernsthaft; seine eigenen Worte, mit denen er sich über „die Narrheit der Welt" lustig macht, entgehen nicht der Selbstverspottung. Indem er spricht, spielt er mit seinen eigenen Worten und zieht sie ins Lächerliche. Beginnt der Narr indes, die Neigung zu zeigen, andere Leute mit seinen Spässen zu belustigen, so tragen seine Wortspiele ein ganz anderes Gepräge; sie sind nicht mehr so naiv wie sonst. Darin beruht auch der Hauptunterschied zwischen dem Narren und dem Clown: der Narr ist absichtlich Clown, während der Clown unbewusst ein „Fool" ist. Die Art der von den Narren verwendeten Wortspiele passt sich ganz dem jeweiligen Charakter der komischen Person an. [132])

Die Humoristen der Shakspere'schen Stücke sind, wie in allem andern, auch hinsichtlich der ihnen zuge-

---

[131]) W. Oechelhäuser, Einführungen in Shakespeares Bühnendramen, 3. Aufl. Minden 1895.

[132]) Über die vier Arten des Komischen (Witz, Ironie, Humor und naiven Humor) und ihre Vertreter vgl. Thümmel, IX, pp. 96 f.; Ulrici, Über Shaksperes Humor (Sh.-J. VI, pp. 1—12) und Dowden (ed. Wagner), Cap. VII. pp. 252—283.

theilten Wortspiele von den Fools und Clowns streng zu scheiden. Das humoristische Wortspiel hört sich angenehmer an als das bloß witzige. Es ist ein aus Herz und Geist zugleich aufflammender Witz, der Personen und Situationen mit warmem Lichte erhellt. Wie im Humor ja überhaupt die Tragik nicht ausgeschlossen ist, so findet das humoristische Wortspiel in den tragischesten Scenen seinen Platz; es ist dem Wortspiel der Tragik daher oft nahe verwandt. Meist ertönt es aus männlichem Mund, denn da die Frauen meist witzig, aber selten wirklich humoristisch veranlagt sind [133]), so ermangelt es ihren Reden wohl nicht an lustig sprühendem und funkelndem Witze, wohl aber an dem wärmenden Feuer des Humors. Bei jenen wenigen Frauengestalten indes, die im Verlauf des Stückes infolge seelischer Umwandlungen (aufkeimender Liebe etc.) vom bloßen Witze sich zum Humor erheben (Rosalinde, Portia etc.), sehen wir auch eine Wandlung in ihrem sprachlichen Ausdruck platzgreifen. Das beste Beispiel hierfür bietet wohl Beatrice in Ado. Anfangs lediglich witzig, ergeht sie sich mit Vorliebe in scharfem dialogischen Witzgeplänkel. Ihre Waffe ist das „Catching up", die kurze doppelsinnige Gegenrede, absichtliches Missverstehen und ähnliche, mehr dem Geist als dem Herzen entsprossende Wortspiele. Je mehr aber die aufkeimende Liebe zu Benedick ihren boshaften Witz mildert, desto seltener werden naturgemäß die Wortspiele, und wo sie deren noch nicht ganz entrathen kann, tragen sie doch die lebenswarme, liebliche Farbe des Humors. Dasselbe kann von der Prinzessin und ihren Damen in L.L.L. gesagt werden.

So können wir also scheiden zwischen witzigen und humoristischen Wortspielen und solchen, die eine Verbindung des Witzes mit dem Humor darstellen; letztere sind die zahlreichsten. Völlig losgetrennt hiervon stehen die den Clowns zugetheilten Wortwitze niederer Art.

Eine kleine Auswahl von Beispielen wird Shaksperes charakterisierende Verwendung des Wortspiels nach den angegebenen Gesichtspunkten hin am besten zeigen.

Trinculo, Stephano und Caliban gebrauchen im Tp. ihrem Charakter und ihrer sonstigen Sprechweise gemäß

[133]) Vgl. Ulrici, a. a. O. pp. 3 ff.

Wortspiele, die sich nicht über die niedere Gattung des unabsichtlichen Missverstehens erheben; wie William in As und die beiden Schäfer in Wint. sind sie mehr als Idioten denn als Clowns charakterisiert. Die beiden Usurpatoren Sebastian und Antonio dagegen heften sich in ihrer hämischen Weise an das Wort, sie verwenden das Wortspiel, um entweder der geraden Antwort auszuweichen, oder um damit Wunden zu schlagen, zuweilen dient es ihnen auch zum Ausdruck seelischer Verbitterung. Antonio liebt besonders das *„Affecting of the words"*. Beide lassen sich selten die Gelegenheit entgehen, Wörter aus den Reden ihrer Partner, namentlich des etwas gezierten Gonzalo, herauszugreifen und zu verspotten (Tp. II, 1, 46, 141 ff. etc.). Wunderbar zart hingegen sind die Spiele Ferdinands und Mirandas; namentlich die im V. Acte stellen das Liebesgenecke reizend dar. Ein Wortspiel malender Art findet sich in I, 2, 411: *Miranda:* „It carries a *brave* form." Dieser Doppelsinn ist für die jugendliche Sprecherin ungemein bezeichnend. *Brave* bedeutet tapfer und schön, und Miranda gebraucht in mädchenhafter Scheu dies Wort, da sie von Ferdinand nicht unumwunden sagen will: „Er ist schön." Das Wortspiel malt hier recht glücklich die Zurückhaltung und Scheu der jugendlichen Seele von der freien Äußerung des Gefühles.

In Gent., einem der wortspielreichsten Lustspiele Shaksperes, charakterisiert der dialogische Wortwitz, das häufige „Catching up" der beiden Edelleute, den gezierten Ton der vornehmen Welt. Speed dagegen ergeht sich in einem ermüdenden, rüpelhaften Zutodehetzen der Wörter, und sein weibliches Pendant, Lucetta, thut dasselbe, wenn auch in gemäßigterer Weise. Launce ist witziger als Speed, er ist daher gewissermaßen der Proponent, der das Wortspiel dem andern anbietet; Speed geht als der geistig Beschränktere liebevoll darauf ein; bemerkenswert ist die Katalogscene, in der Launce jede Bemerkung des Speed mit einem Commentar begleitet, der sich an die Wörter klammert und sie verdreht: ein echt rüpelhafter Witz. Obscönitäten sind dabei nicht verpönt. Thurio und Valentine kämpfen gleichfalls ein Wortgefecht aus (II, 4). Silvia charakterisiert dies (Z. 33): „A fine volley of words, gentlemen, and quickly shot off." Wortspiel und Prosa gehen

fast Hand in Hand. In den ruhiger gehaltenen Scenen zwischen dem Duke und Antonio findet es sich gar nicht oder nur spärlich und maßvoll. Auch Julia spielt mit Worten. In IV, 2 drückt sie darin ihren Liebeskummer aus, in V, 2 athmet ihr Wortspiel Bitterkeit; sie glossiert die Albernheit Thurios, dessen Worte erst durch ihre Bemerkungen den Doppelsinn erhalten.

In Wiv. drängen sich die Wortspiele. Shallow, Slender und Evans werden durch die ihnen zugetheilten „misunderstandings" charakterisiert. Evens ist an seinen Klangspielen als Nichtengländer zu erkennen. Der Wortwitz des weiblichen Clowns, der Mrs. Quickly, zeigt das Gepräge des rüpelhaften Scherzes, man vgl. IV, 1 die Klangspiele mit lateinischen Wörtern. Falstaffs Wortspiele zeigen schon in der Anlage dessen Überlegenheit und die gewisse Gönnerhaftigkeit, die diese meisterliche Charakterfigur den Personen seines Kreises gegenüber so gerne zur Schau trägt. Die poetischer gehaltenen, ernsteren oder romantischeren Scenen sind versificiert und enthalten wenig Spiele; kommen solche vor, dann sind sie edler gehalten und dienen zum Ausdruck der Schalkhaftigkeit. Wir sehen also auch hier, wie die Diction und das Wortspiel Hand in Hand gehen.

In Err. finden sich Spiele sehr kunstvoller Art; es ist auch der Prosa viel weniger Platz eingeräumt. Wo die Prosa oder der Knittelvers erscheint, wie in den Scenen zwischen den beiden Dromio und Antipholus, wird sie auch zur Trägerin von Wortspielen tiefstehender Sorte. Was Ado anlangt, so wurden Benedicks und Beatricens Wortwitze schon besprochen. Als charakteristisch sei hier noch hervorgehoben, dass Benedick, sowie er selbst verliebt ist, nicht mehr der frühere Wortwitzler ist, sondern zur Zielscheibe des Witzes anderer wird. Dasselbe gilt von Beatrice (vgl. III, 4). Wo beide zusammen auftreten, setzt sich ihr Wortkampf noch fort. Dies ändert sich indes, als sie beide die unglückliche Hero zu vertheidigen haben, und sie finden den alten Ton erst wieder, als das Unglück der Freundin behoben ist (vgl. Schlegel, 28. Vorl., VI, p. 223 [134]). Dogberry und Seinesgleichen reden

[134]) Über Grillparzers tadelnde Bemerkungen vgl. Grillparzers Studien zur engl. Lit., Cotta'sche Ausgabe, Bd. 1, p. 85.

Clown-Prosa, und demgemäß sind auch ihre Wortspiele echt rüpelhaft.

In Merch. zeigen die Clownscenen die schon charakterisierten Spiele; es ist hier echtes „*Word-pecking*“ angewendet; sprichwörtliche Redensarten werden gedreht, es wird mehr mit der Sprache als mit Wörtern gespielt. Auch sonst sind Wortspiele eingestreut. Portia und Nerissa sind dem Wortspiel nicht abhold, wo Launcelot auftritt, werden auch die anderen Personen zum Spiele angeregt; die Art, wie sie sich daran betheiligen, kennzeichnet ihren höheren Standpunkt. Die Gerichtsscene endlich enthält die besten und gelungensten Spiele. Die ganze Lösung des Stückes beruht ja, strenge genommen, auf einem Doppelsinn, auf der zweideutigen Auslegung des Buchstabens. In den Reden Lorenzos (III, 5, 51 ff.) geißelt der Dichter den „modischen Witz“ des Zeitalters.[135])

In As haben wir in Touchstone einen Narren, der nicht naiv, sondern bewusst mit Worten spielt.[136]) Er ist spitzfindiger und mäßiger im Wortspiel. Wo er Celia und Rosalinde als Gegenüber hat, verblasst sein Witz vor dem feinen Spiel der beiden; man vgl. ihre doppelsinnige Betrachtung über den Narren in I, 2. Die Wortspiele sind hier meist eingestreut, seltener zu Gruppen vereinigt. Über die malende Wirkung derselben s. unten. In Shr. (das Vorspiel ausgenommen) ist Grumio der einzige Träger der Prosa; seine meist auf Klangspielen beruhenden Wortwitze charakterisieren ihn als eitlen Schwätzer.[137]) Das „Affecting“ steigert er bis zum Überdruss. Das Wortspiel der anderen Personen ist meist malender Art (s. unten).

In Meas. üben sich Lucio und seine Gefährten in obscönen Witzgefechten, die den Gesprächston junger Edelleute aus jener Zeit trefflich malen; Witz auf Witz folgen sich wie die Glieder einer Kette; in I, 2, 71 bezeichnet Lucio diese Gesprächsform selbst als „fooling“. Elbows Sprache dagegen zeigt die naiven Rüpelwitze, von denen sich die etwas geschmackvolleren Scherze des Clowns vortheilhaft abheben.

---

[135]) Vgl. Bernays (a. a. O p. 186).

[136]) Vgl. Oechelhäuser, a. a. O. pp. 188 f.

[137]) Vgl. Oechelhäuser, p. 170.

L. L. L., eines der wortspielreichsten Stücke, zeigt uns eine treffliche Abstufung der Wortwitze. Biron hat als der witzigste Kopf die treffendsten und geschmackvollsten Scherze zugetheilt erhalten. Moth, der liebliche Witzbold, witzelt im Gegensatz zu Armado ganz entzückend. Der Zungenkampf der Damen und der Hofherren erfordert natürlich dialogischen Witz; die Art des Auffangens der Wörter und des Weiterspinnens des Doppelsinnes kennzeichnet jede einzelne Person. Das Gespräch des Königs mit Biron in IV, 3 zeitigt sogar sehr gehaltvolle, edle Sinnspiele. Über die stufenweise Veränderung der Spiele der Damen und Hofherren nach Maßgabe der vorschreitenden Verliebtheit vgl. oben p. 216.

Mids. zeigt in den Rüpelscenen Spiele mit Wortverstümmelungen u. s. w., die alle geeignet sind, die Naivetät und den Ernst der Rüpel bei der Aufführung des Festspiels zu kennzeichnen. In der Schlusscene häufen sich die Wortspiele, die meist Lautspiele sind. Die Zuschauer glossieren das Rüpelspiel in gleichfalls wortspielreichem Dialog, nur stehen ihre Witzworte natürlich auf einer höheren Stufe. Sonst finden sich nur gelegentlich eingestreute Spiele.

In All's ist Parolles durch seine Wortspiele wie durch seine ganze Redeweise überhaupt als Auswürfling der guten Gesellschaft gezeichnet. Lafeu und die Countess of Roussillon zeigen Spitzfindigkeit und lieben die Antithese, der Clown neigt zu unfläthigen Witzen (V, 2), wie die meisten seiner Gilde. Der erste Act wimmelt von Wortspielen, namentlich die Wechselreden Helenas und Parolles' sind reich daran, im weiteren Verlauf des Stückes treten sie zurück, besonders in den ernsteren Scenen.

Twelfth enthält zahlreiche, meist fein gewählte Wortspiele, die den gereifteren Künstler erkennen lassen. In III, 1 wird sogar über das Wortspiel theoretisiert. Der Clown (Feste) ist hier schon veredelt, dementsprechend ist auch sein Wortwitz nicht rüpelhaft; er trägt seinen Witz bewusst zur Schau; er übt ihn auch gerne an anderen; Maria ist mit mehr neckischem Witz begabt, Sir Toby, Sir Andrew und Malvolio stehen auf einer tieferen Stufe, unterscheiden sich aber untereinander wesentlich. Die Si-

tuation nöthigt auch die höher veranlagten Personen zum Doppelsinn, so Viola in den Verkleidungsscenen.

Wint. enthält verhältnismäßig sehr wenige Wortspiele. Der Clown bedient sich nur im Gespräch mit Autolycus des Wortspiels (IV, 4); sonst ist seine Sprache davon frei; der Dichter wurde durch die Situation zu dieser Veredlung der Clownfigur geführt. Autolycus ist durch einige obscöne Witze gekennzeichnet. Der eigentliche Clown des Stückes ist der Diener (IV, 4). Der Liebesdialog begünstigt in dieser Scene auch Wortspiele in den Reden anderer Personen. Sonst ist noch Leontes dem Wortspiel geneigt (I, 2; II, 1; III, 2 etc.); seine Spiele sind reflectierender Art.

In H 4 A haben Prince Henry und Hotspur ebenso wie der Bastard Faulconbridge in John humoristische Wortspiele. Streng ist zwischen den Spielen Falstaffs, seiner Leute und den Spielen des Prinzen zu scheiden. Falstaff ist eigentlich nur witzig, aber seine Spiele zeigen zuweilen auch Humor, und dann sind sie besser. Vgl. über Falstaff: Dowden, a. a. O. 273 f., Schlegel, 31. Vorlesung und Oechelhäuser, p. 24. Prince Henry spielt ungezwungen, sein Witz bewegt sich frei; sobald aber seine Gesellschafter die erlaubte Grenze überschreiten, weist er sie mit einem treffenden Scherze zurück. Falstaff zeigt in seinem Witz gerne die geistige Überlegenheit über seine Umgebung; seine Leute äußern in ihren Scherzworten eine Mischung von Einfalt und Witz (vgl. Thümmel, a. a. O. IX, p. 94). Die Kärrner ergehen sich in echten Rüpelgesprächen. Die Charakterisierung durch das Wortspiel ist in diesem Stücke schon zu bedeutender Vollkommenheit gediehen; man vgl. die bezeichnenden Wortspiele Hotspurs in I, 3 und II, 3. Wo immer der Prinz auftritt, kennzeichnet sein Witz die Stellung, die er anderen gegenüber einnimmt. Da sich die jungen Leute in Wortgefechten gefallen, bewegt sich der Wortwitz meist in der Sphäre der „misunderstandings“ und „catchings up“. Gegen Ende des Stückes treten die Wortspiele seltener auf: der Prinz löst sich ja, je mehr seine Aufgaben anwachsen, immer mehr von Falstaff los. In H 4 B sind die Personen im allgemeinen in gleicher Weise charakterisiert. Die Wirtin ist durch rüpelhafte Wortver-

stümmelungen gekennzeichnet, Dolls Witze entsprechen ganz ihrem Gewerbe, Shallow und Silence documentieren in ihren Wortspielen hinlänglich ihre Geistesarmut. Wo der Prinz mit Worten spielt (z. B. II, 2), hebt sich sein Witz deutlich von dem der anderen ab. Fast alle Spiele dieses Stückes sind an Falstaffs Person oder doch an die Falstaffscenen gebunden und streng charakterisierend vertheilt. Auch hier nimmt die Zahl der Spiele gegen die letzten Scenen hin ab. Prosa und Wortspiel gehen wieder Hand in Hand.

In H 5 sind die Eastcheap-Scenen mit der Wirtin, Nym u. s. w. im gewöhnlichen Genre gehalten. Fluellen ist durch Sprachfehlerspiele als Ausländer gekennzeichnet; der Constable und Duke of Orleans zeigen sich (III, 7) obscönen Zweideutigkeiten nicht abhold. Andere Charaktere haben edlere Spiele zugetheilt erhalten, der König z. B. spielt mit feinberechnetem Doppelsinn (II, 2), ebenso Isabel (V, 2); reizend charakterisiert sind Henry und Katherine in ihrem neckischen Liebesgetändel (V, 2).

In H 6A wird der Shepherd durch rüpelhafte Wortspiele charakterisiert; in H 6B sind Code und die Handwerker durch theils humoristische, theils ironisierende Wortspiele von den anderen Personen unterschieden (IV, 10: das Spiel mit *sallet*).

Troil. ist reich an humoristischen Wortspielen. Charakterisiert werden durch diese besonders Pandarus und Cressida; der meist frivole, ja obscöne Dialog findet sich schon bei Chaucer vorgebildet. Auch Thersites ist mit Wortspielen reicher bedacht, so im Schimpfduett mit Ajax (II, 1) oder in der Scene II, 3. In III, 1 sind Pandarus' Spiele ungemein charakteristisch; man vgl. auch die methodischen Auslassungen in dieser Scene. Die Wortspiele nehmen auch hier gegen den Schluss des Stückes erheblich ab. In Tit. dienen nur die Clown-Wortspiele (IV, 3 und 4) humoristischen Zwecken.

Rom. strotzt von humoristischen Puns und Quibbles. In der Dienerscene I, 1 kennzeichnen die gesuchten und herbeigezogenen Spiele den niederen Bildungsstand der Witzler. Die Amme entpuppt sich in ihren Wortspielen als weiblicher Clown. Die Hofleute spielen nach modischer Weise. Mercutio erscheint in seinen Wortgefechten und

Witzkämpfen als witziger Kopf, andererseits als gewandter Lebemann; nur in seinem letzten Augenblicke wird er zu einem ernsten Spiele veranlasst: „You shall find me a grave man.“ Charakteristisch ist es, dass hiermit die Wortgefechte aus dem Stücke verschwinden. Die Wortspiele zwischen Romeo und Juliet sind sparsam verwendet und immer zarter und edler Art.

Tim. zeigt nicht in allen Scenen Shakspere'sches Gepräge. Manche Scenen enthalten echt Shakspere'sche Wortspiele (III, 4, IV, 1 und 2, V, 2, 3, 4 und 5); die Kriterien des Wortspiels stimmen indes nicht immer mit denen des Stils u. s. w. überein.

Caes. zeigt manches humoristische Spiel. Über das Cyklonenspiel in I, 1 vgl. oben pp. 147 ff. Cassius ist in seinen Wortspielen vortrefflich als der überredende Verschwörer, als das stets eine Seite im Hinterhalte bergende Doppelwesen gezeichnet. Casca gibt sich in seinen Wortspielen als den „blunt fellow“, als den ihn Brutus hinstellt. Antony gebraucht das Wortspiel nur als oratorisches Hilfsmittel (III, 2). Das Wortspiel ist in diesem Stücke mehr malender Art.

Die Spässe des Porter in Mcb. II, 3, echt clownhafter Art zwar, erhöhen durch ihre derbrealistische Färbung die Tragik der Handlung. Über die Wortspiele der Todtengräber in Hml. V, 1 vgl. man unten. Auch die Spiele des Narren in Lr. zählen zu den tragischen und malenden Wortspielen.[138])

In Oth. charakterisieren die Wortspiele Iagos dessen Bosheit und Cynismus. Der intriguante Charakter dieses Mannes malt sich in den zweideutigen Reden vortrefflich; daher fallen ihm die meisten Wortspiele im Stücke zu. In den Clownscenen (III, 1 und 4) finden natürlich seichtere Spiele, meist Gruppenspiele, Verwendung.

In Antony sind Philo einige Spiele zugetheilt, die zur Charakterisierung anderer Personen dienen (I, 1, 10 etc.). Charmian und Iras werden durch ihre wortspielreiche Sprache von ihrer ernsteren Umgebung unterschieden; dasselbe gilt von dem männlichen Dienstpersonal. Caesar bedient sich

[138]) Vgl. Ad. Ey, Herrigs Arch. 64, pp. 257 ff.

des Wortspiels, wenn er über andere wegwerfend urtheilt. Scarus scherzt (IV, 7) über seine Verwundung. In V, 1 legt Caesar in einem Wortspiel eine leise Ironie gegen Antony an den Tag. Der Clown ist wieder durch Wortverstümmelungen gekennzeichnet.

In Cymb. finden wir einen fürstlichen Clown: Cloten. Er liebt Wortspiele ziemlich alberner Art; seine Zuhörer glossieren diese Spiele unter Anwendung besserer oder ähnlicher Wortwitze, das *catching up* und der Doppelsinn spielen hier die Hauptrolle. Cloten liebt auch das „Affecting of words". Bezeichnender Weise verfallen edler gezeichnete Personen, wie Imogen, im Verkehr mit Cloten nicht demselben Unfug des Wortwitzelns, wiewohl Imogen III, 4 und III, 6 einige Wortspiele macht. Clotens Spiele zeigen schon in der Einleitung sein albernes Behagen am Wortwitzeln an. Der Gaoler wird durch seine Spiele zwar als minder Gebildeter, aber doch als weit über den Clowns stehend gezeichnet.

In Pericles II, 1 sind die Fischer durch Wortspiele charakterisiert. Der zweite Fischer ist gezeichnet als ein Mann aus dem Volke, von nicht allzu großem Geiste, aber doch grüblerischem Gemüth, so wie der Clown in Hml. V, 1. In Per. IV, 3 werden Pander, Boult und Bawd durch die ihnen entsprechenden obscönen Wortspiele charakterisiert; ebenso IV, 6.

Auch in den Gedichten finden sich Wortspiele, so malt sich in Ven. das Liebesgetändel der Venus und des Adonis in einem Wortgetändel. Adonis wird durch Antithesenspiele und *catching up* charakterisiert. Das Gedicht ist reich an euphuistischen Antithesen mit Alliteration (401 f., 432 etc.).

b) Weit künstlerischer noch ist die Anwendung des Wortspiels als Ausdrucksmittel der Tragik. Die herbste Bitterkeit und die tiefste Verzweiflung und Niedergedrücktheit klingt in diesem ursprünglich doch fröhlicher Laune entsprungenen Sprachkunstwerke wieder, und gerade dieser Contrast packt die Seele mit unwiderstehlicher Gewalt. In Gent. V, 2 gießt Julia all ihre Bitterkeit ins Wortspiel. Zum Ausdrucksmittel hämischer Gesinnung wird das Wortspiel in John, wo der Bastard

sich in Spott und Unzufriedenheit über die Einrichtungen der Welt ergeht. In John II gebraucht der Herald ein emphatisches Wortspiel, ebenso auch Lewis; ähnliche Spiele sind im III. Acte Pandulph zugetheilt, während Constance durch ein *„affecting“* des Schmerzes charakterisiert ist. Ein rührendes *„affecting“* des Wortes „iron“ fällt Arthur IV, 1 zu. In den Wortspielen Johns (V, 7) malt sich die Verzweiflung. In R. 2 malt das Wortspiel meist den Kummer und Gram des Königs über den erlittenen Verlust. In II, 1 beginnt Gaunt in der höchsten Verzweiflung, in seiner Todesstunde, über sich zu witzeln; in dem Spiele mit dem Namen „Gaunt“ malt sich die Erbitterung und zugleich auch die Resignation des Sterbenden. Bis zur Abdankung Richards athmen dessen Wortspiele die Feindseligkeit gegen seine Widersacher, nach der Abdankung spricht aus ihnen Bitterkeit, Gram und schließlich rührende Ergebung in das Schicksal; die Spiele werden zum Maßstabe der fortschreitenden Veredlung des duldenden Königs. Auch die untergeordneten Personen sprechen der Stimmung angemessen, vgl. das rührende Wortspiel des Gärtners mit *„rue“* (III, 4). In dem Spiele mit dem Worte *cares,* IV, 194—198, malt sich Richards Bitterkeit und Feindseligkeit; das häufige Wiederholen des Wortes malt die „Verbissenheit“ des Königs: so wie er sich in das Wort „care“ verbissen hat, so hat sich die Sorge in seinem Herzen festgesetzt! Zum Ausdruck der Gehässigkeit dient das Wortspiel in H. 6 A dem Duke of Gloster und Winchester (I, 3), Plantagenet und Somerset (II, 4), Gloster, Winchester und Warwick (III, 1), Margaret und Suffolk (V, 3). Tödtlicher Hohn spricht aus den Wortspielen gegen die Pucelle (V, 4): liegt schon überhaupt eine verächtliche frivole Behandlung darin, wenn man die Worte eines Menschen nicht ernst nimmt, so wird dieses Vorgehen geradezu grausam, wenn es einen Menschen betrifft, der zum Tode geführt wird. Die Wortspiele Talbots (I, 4, 107) werden diesem durch seinen Ärger und Schmerz ausgepresst. Ganz ähnlich verhält es sich mit den Spielen in H. 6 B und H. 6 C. Dieser letzte Theil enthält sehr edle Spiele (so die der Qu. Margaret in V, 4). In R. 3 athmen die Spiele Glosters immer dessen hämische Gesinnung, er fängt die Worte auf, fasst sie doppelsinnig

und zwingt alle, die mit ihm beisammen sind, zu Wortspielen. Dabei ist zu bemerken, wie er in dem Maße, als er sich mit Schuld belädt, mehr und mehr dem Wortwitzeln verfällt.[139]) In H. 8 sind die Wortspiele der Qu. Katherine (III, 1) Spiele der streitenden Wechselrede, es malt sich darin die Bitterkeit der Königin. In III, 2 ist das Wortspiel Ausdrucksmittel der Gehässigkeit. Im ganzen Stücke sind nur wenige Spiele, diese aber in überaus kunstvoller Verwendung anzutreffen. In Cor. ist Menenius der Hauptträger der Wortspiele; er liebt es, dem Volk und den Tribunen mit Wortwitzen entgegenzutreten. Er ist ebenso spitzfindig wie der erste Bürger (I, 1), dessen streitsüchtige Natur in seinen Wortspielen zum Ausdruck kommt. Coriolan selbst gebraucht manchmal ein Spiel, um darin seinen hochmüthigen Spott über das Volk und die gemeinen Soldaten auszugießen. Der besiegte Aufidius macht seiner Bitterkeit durch doppelsinnige Betrachtungen Luft. Menenius ist übrigens auch dem heiteren Wortspiel nicht abhold, er schmiedet zu diesem Zwecke sogar neue Wörter „to fidiuse" (Aufidius); „conspecuities" (II, 1, 70); „empiricutic" (II, 1, 128).

In Rom. wird das Wortspiel auch in ernsten Scenen verwendet, und zwar als Anzeichen des Reflectierens der betreffenden Personen. Auch tragische Wirkung wird damit erzielt, so wenn Mercutio sein Leben mit den doppelsinnigen Worten beschließt: „ . . . you shall find me a grave man." Von ergreifender Tragik ist das Spiel Juliets III, 2, 83 f. bei der Todesnachricht; schelmisch und rührend zugleich ist die Reihe von doppelsinnigen Spielen in III, 5, 75 ff.; die Doppelheit der Gefühle Juliets wird darin trefflich gekennzeichnet. Dadurch, dass auch ernste Personen in ernster Situation mit Worten spielen, erhält das Ganze ein leichteres Colorit, welches zum Stoffe passt. Die glühende südliche Sonne blitzt auch aus den Worten hervor. (Vgl. über dieses Stück noch A. W. v. Schlegel, Über Shaksperes Romeo und Julia. 1797; Werke, VII. Bd., pag. 92).

In Caes. III, 2 bedient sich Antony des Wortspiels zur Umstimmung und Aufwiegelung des Volkes. Das Spiel der Lady Macbeth mit „sleep" in Mcb. II, 2, 35—42 ist

[139]) Vgl. Hense, a. a. O. pp. 143 f.

ungemein charakteristisch: wie die Gatten mit dem Leben des Königs leichtfertig verfuhren, so geht sie jetzt mit den Worten um. Das Spiel malt aber auch die verschlagene und schlaue Denkungsart der Lady. Die Scene II, 3 (nach Duncans Tod) ist reicher an Wortspielen; diese malen trefflich den gräßlichen Contrast der jetzigen von der früheren Stimmung. II, 4 und III, 2 enthalten Spiele des reflectierenden Schmerzes. In V, 3 sind Macbeth einige wenige, sehr edel gewählte reflectierende Spiele zugetheilt. Jedes Spiel in diesem Stück wurde vom Dichter in bewusster Absicht zu dramatischer Wirkung eingefügt.

In Hml. sind das tragische und das malende Wortspiel reichlich vertreten, und gerade in diesem Stücke sind sie Meisterwerke der charakterisierenden Kunst. Das Spiel I, 2, 65 bietet das beste Beispiel: Nach der Geistererscheinung und der Unterredung der Soldaten wartet der Zuschauer gespannt auf das Erscheinen des ihm schon interessant gewordenen Hamlet; er erblickt ihn endlich in der Hofscene, aber als düsteren, stummen Zuhörer. Endlich, auf die Anrede des Königs, entsiegelt er seinen Mund, aber seine ersten, beiseite gesprochenen Worte (es ist nur ein einziger Vers): „A little more than *kin,* and less than *kind*“ enthüllen sofort das verbitterte Gemüth und seine feindliche, zweideutige Stellung zum Könige. Die ersten Worte dieses unergründlichen, vielgedeuteten Charakters sind eine Zweideutigkeit! Sein ganzes Verhältnis zum Hofe ist damit exponiert. Das nächste Wort Hamlets ist wieder ein Doppelsinn („I am too much in the sun“), darauf folgt wieder ein Spiel mit „*common*“ [140]) und dann wieder eines mit „*to seem*“. Dieses Aufgreifen der Worte aus der Rede der anderen ist kein armseliges *Catching up*, sondern es charakterisiert einen tiefsinnigen Menschen, der gewohnt ist, jeden Gedanken und jedes Wort im Geist bis auf den Grund zu verfolgen. Das Wortestechen malt überdies die feindselige, unaufrichtige Stimmung, die zwischen Hamlet und seinen Eltern herrscht. Die Reden des Königs sind voll abgezirkelter Rhetorik, sie athmen die Furcht eines schuldbeladenen Gewissens, das, Selbstverrath fürchtend, jedes

[140]) A. Schmidt hat den Doppelsinn = *usual* und *base, low* nicht verzeichnet

Wort vorsichtig auf die Wagschale legt (vgl. I, 2, 89—91); es entschlüpft ihm kein einziges doppelsinniges Wort, das anders gedeutet werden könnte, als er es beabsichtigt. Hamlet dagegen, der offene, edle Charakter, lässt seinen Groll ganz ungehindert aus den doppelsinnigen Reden hervorbrechen. In I, 5 malt das Wortspiel mit *bound* (bereit und verpflichtet) das Verhältnis zwischen Hamlet, der dem Geist ungläubig, fast trotzig gefolgt ist, und diesem, der den Gehorsam seines Sohnes als selbstverständlich voraussetzt. Wohl berechnet ist auch das geflissentliche Missverstehen der Freunde von Seite Hamlets. In den Scenen, wo Hamlet Wahnsinn simuliert, dient ihm das Wortspiel als Verstellungsmittel. Polonius gegenüber wendet er es an, um seinem Spotte Ausdruck zu verleihen, dem Schauspieler gegenüber, um seine Herablassung zu zeigen. In III, 1 macht er in dem Wortspiele: „Ha, ha! are you honest?" seiner Bitterkeit Luft, denn Ophelia hat ihm mit den eingelernten Worten: „Rich gifts wax poor" soeben gezeigt, dass sie sich vom Vater und vom König dazu missbrauchen ließ, ihn auszukundschaften. In der Schauspielscene ergeht sich Hamlet wieder in Zweideutigkeiten und Klangspielen. Die obscönen Zweideutigkeiten Hamlets gegen Ophelia entsprechen dem damaligen galanten Ton gegen Damen; gegen den König spricht er sarkastisch und verbissen; die Worte der Hofleute versteht er absichtlich falsch, um sie missachten zu können; theilweise macht er darin auch seinem Grolle Luft.[141]) In III, 4 malt sich in der Verdrehung der Worte seiner Mutter einerseits sein Gram, andererseits die geringe Achtung, die er nun vor ihr hat. Das Wortspiel ist ihm hier, wie immer, Ausdrucksmittel für seine zerrissene, grüblerische Stimmung, die über alles nachsinnt und alles zersetzt. Wo die Situation es verbietet, wie IV, 1; IV, 4 etc., findet sich gar kein Wortspiel. In IV, 3 gebraucht auch der König Wortspiele; sein Hass hat ihm gegen Hamlet eben den Mordanschlag eingegeben. In IV, 7 zeigt das Wortspiel das Ausgrollen des zwischen Laertes und dem König stattgehabten Streites an; in derselben Scene malt sich des Königs Überredungskunst in dessen spitzfindigen Redewendungen. In V, 1 endlich haben wir

[141]) Vgl. Delius, Über Shaksperes Prosa, pp. 260 f.

den Contrast der Wortspiele des Todtengräbers und Hamlets; die Spiele des ersten sind gewissermaßen Beispiele für schlechtes Witzeln; diejenigen Hamlets solche für mustergiltiges Wortspielen. In V, 2 spottet Hamlet zuerst über die Redeweise Osricks, dann schlägt sein Wortwitz wieder in medisierendes Grübeln um: es drängt sich ihm ja die Ahnung vom nahenden Tode auf. Über das analoge Verhalten der Prosadiction zum Blankverse vgl. Delius, a. a. O. pag. 261.

In Lear ist Edmund durch seine Spiele als Intriguant gekennzeichnet. In II, 4 malt sich in den Wortspielen Lears und des Narren deren Verbitterung; diese Spiele sind voll der Ironie, die sich über das eigene Leid mit einem bittern Scherz hinwegsetzt. In IV, 2 erfordert das Gespräch zwischen Goneril und Edmund den Doppelsinn, in IV, 6 und V, 3 wird Edgar durch das Grübeln über sein Unglück dazu verleitet. Von furchtbarer Tragik endlich sind die Wortspiele, mit denen der halb wahnsinnige Lear über Glosters Blindheit scherzt.

In Othello ist das tragische Wortspiel neben dem humoristischen nicht selten. In IV, 1 sucht sich Othello durch die Worthascherei über das Unglück hinwegzutäuschen (er spricht hier auch für kurze Zeit Prosa); in der folgenden Scene malt sich seine Wuth über Desdemona darin, dass er ihre Worte auffängt. In Antony finden sich neben den frivolen Spielen der Diener auch dramatisch sehr wirksame, so in II, 5, 58, 64. Auch Cleopatra spielt mit Worten, so z. B. um ihrem Ärger gegen den Boten Luft zu machen; sieh unten das malende Wortspiel.

c) Das malende Wortspiel charakterisiert weniger die Personen als die Situation, in der sich diese befinden. Die meisten der oben besprochenen Wortspiele in Hml. gehören hierher. In anderen Dramen stellt das Wortspiel die Feindseligkeit mehrerer Rivalen vor Augen, so in R. 2, H. 6 A etc. In Gent. charakterisieren die Wortspiele der beiden Edelleute den gezierten Ton der vornehmen Welt. In As V, 2 zieht die aus Rosalindens Verkleidung entspringende Zweideutigkeit der Situation auch den Doppelsinn der Rede nach sich, namentlich Rosalindens Worte sind voll Doppelsinn. In Shr. sind die Wortspiele gegen das Ende des Stückes nicht mehr so sehr zu Wortgefechten

gehäuft; mit der fortschreitenden Zähmung der Widerspenstigen wird natürlich auch ihre Zunge gezähmt, und infolge dessen hat auch Petruchio weniger Anlass, seinen Witz zu üben. Nur in V, 2, wo Katherina ein Wortgefecht mit der Witwe auszukämpfen hat, flammt die Lust am Wortwitzeln noch einmal auf. In R. 2 wird das malende Wortspiel dazu verwendet, die Feindseligkeit der beiden Rivalen (Bolingbroke und Richard) darzuthun (z. B. in IV). Im IV. Acte malt das Wortspiel auch Richards Schmerz, sieh oben. In H. 5 malen einige Spiele im I. Acte (1, 19 f.) sehr glücklich die politische Situation. In H 6 B, I, 4 wird die Doppelheit des Charakters Yorks recht glücklich durch ein Wortspiel angedeutet. In H. 6 C, III, 2 malt der doppelsinnige Dialog zwischen K. Edward und Lady Grey die Situation: der König muss doppelsinnige Reden führen, er will ja mit der Sprache nicht herausrücken. In H. 8, IV, 1 gibt das obscöne Wortspiel der Edelleute den Hofton der damaligen Zeit wieder; dasselbe gilt für die Spiele in Tit. IV, 2 und Rom. I, 4; s. p. 226. Über Caes. I, 1 vgl. oben pp. 147 ff. In Oth. II, 1 erwartet Desdemona Othello, und in ihrer Ungeduld weiß sie nichts Besseres zu thun, als sich über die lästige Zwischenzeit durch Worttändeleien mit Jago hinwegtäuschen zu lassen. In IV, 3 malen die Wortspiele Desdemonas mit Emilia die schwebende Situation. Wie die Luft vor dem Gewitter zu zittern scheint und alles in unbestimmtes Licht gegossen ist, so zittert auch das Gespräch in dieser Scene vor dem Ausbruch des ehelichen Gewitters in unbestimmten Phrasen und Worten. In der Scene vor dem Morde überlegt Othello seine That, und er heftet sich an das Wort: „put out the light“ und wendet es hin und wieder (vgl. die ähnliche Situation in Mcb.).

Über das Spiel in Ant. V. 2, 2 ff., vergl. oben pp. 56 f. In Lucr. 476 hilft sich Tarquin mit einem Wortspiel über eine bedenkliche Frage hinweg.

§ 3. Das Wortspiel in den verschiedenen Entwicklungsstadien des Dichters; als Hilfsmittel für die Bestimmung der Entstehungszeit der Stücke.

Das Wortspiel ist auch ein Hilfsmittel für die Datierung der Stücke. Mit der fortschreitenden Entwicklung

des Dichters sehen wir auch im Wortspielschatze der einzelnen Stücke Veränderungen eintreten. Die Stücke der Jugendzeit zeigen den Scherz noch in seiner ausschweifendsten Form; allmählich werden dann die Spiele edler, charakteristischer und — seltener.[142]) Für den Tempest zwar, den manche Forscher für das letzte Stück des Dichters halten, trifft dies nicht zu. Allein hier verlangt eben die Situation das Wortspiel. Sonst stimmen die oben angeführten Kriterien des Wortspiels (wozu noch das Zurücktreten der Lautspiele hinter den Doppelsinn kommt) meist mit den bisher angewendeten Kriterien überein. Sehr wertvolle Hilfsmittel bietet besonders die Betrachtung der Sprache der Clowns (vgl. hierüber: Friesen, Shaksp. Jahrb. II, pp. 37 ff. und Ed. Vehse, Shakspere als Protestant, Politiker, Psycholog und Dichter, II. Bd., pp. 5 f.). Während die Spiele in Gent. z. B. auf die Jugendzeit des Dichters hinweisen, findet sich in Wiv. und Ado das Wortspiel in der veredelten Form der mittleren Periode. In Err. allerdings weisen die Spiele auf eine spätere Zeit, als die übrigen Kriterien vermuthen lassen. Wint. muss aus des Dichters reifster Zeit stammen, denn die Clownscene III, 3 enthält kein Wortspiel; der Dichter ließ sich hier eben schon durch die Rücksicht auf die Situation leiten. Tit. wird durch seine Spiele in die früheste Zeit der Thätigkeit unseres Dichters gewiesen. H. 8, Mcb., Tim., Ant., Cymb. und Per. sind den Wortspielen nach in des Dichters reifster Zeit entstanden.

§ 4. Das Wortspiel als Hilfsmittel für die Textkritik. Verhalten der Folios gegen das Wortspiel.

Durch die genauere Kenntnis der Wortspiele sind wir auch in die Lage versetzt, an manchen Stellen über die Richtigkeit oder Unrichtigkeit des Textes zu entscheiden. Die Erfahrung, dass gewisse Situationen gewisse Spiele nach sich ziehen, lässt oft in Fällen, wo noch andere Momente zuhilfe kommen, ein Urtheil über Änderungen des Textes zu. So gab uns oben p. 42 das Wortspiel in As I, 2, 131 eine Handhabe für die textkritische Behandlung der Stelle; pp. 47 f.

---

[142]) Vgl. Th. Marx, Der dichterische Entwicklungsgang Shakespeares. 1894, p. 7.

ermöglichte es uns, durch ein anderes Wortspiel (in Cor. I, 1, 166 f.) den richtigen Text herzustellen; dasselbe geschah mit einer Stelle in Tw. III, 1, 2—11 (s. oben p. 91). In Ado I, 1. 78 ist *study* wegen des beabsichtigten Spieles als „Bücherei, Bibliothek" aufzufassen. Hierher gehören auch die schon oben besprochenen Fälle in Hml. III, 2, 247 (s. oben p. 129) etc. etc. In Lucr. 21 werden wir dem Spiele *peer* > *peerless* zuliebe statt des Wortes *prince* der späteren Ausgaben „*peer*" lesen; die Situation verlangt eben dieses Spiel.

Wie schon oben gelegentlich erwähnt wurde (so beim Wortspiele mit *backbite* in H. 4 B, V, 1, 36—39), beeinträchtigt die Folio zuweilen ein Spiel. In dem angezogenen Falle mögen die Redactoren der Folio sich von der Absicht haben leiten lassen, das Spiel zu verdeutlichen. Im allgemeinen lässt sich aber die Neigung ersehen, die Spiele auszumerzen, s. oben p. 120, Note 127.

§ 5. Schlusswort. Das Wortspiel als Kriterium für die Beurtheilung der wachsenden Kunst der deutschen Shakspere-Übersetzer.

Ist es schon interessant, das Walten der Sprachkunst bei einem Dichter und in einer Sprache zu belauschen und auszuspüren, so ist es noch viel anziehender, nachzuforschen, wie diese Werke der Sprachkunst in einer anderen verwandten Sprache ihre Wiedergabe finden. Untersuchen wir die deutschen Übersetzer Shaksperes auf die Übersetzung der Wortspiele hin, so gewinnen wir erstens einen Maßstab für die Beurtheilung der künstlerischen Individualität der jeweiligen Übersetzer, indem wir ihr Werk einerseits mit dem Originale oder andererseits mit der Arbeit der anderen Übersetzer vergleichen; wir werden uns aber auch klar über die verschiedenen Mittel, mit denen zwei verwandte Sprachen denselben Zweck verfolgen.

Eine darauf abzielende Untersuchung wurde vom Verfasser dieser Abhandlung schon begonnen und theilweise auch durchgeführt. Hoffentlich kann sie in nicht allzuferner Zeit abgeschlossen und diesem Büchlein nachgesendet werden.

Sachregister.

A.

Abbott 115.
abjects 167.
Abraham a Sancta Clara 107, 127, Note 137; 134, Note 147; 175.
abridgement (Hml. II, 2) 50.
Abroad > *a broad, (a brode)* 125.
accost (Tw. I, 3) 103.
ace > *ass* 119, 146 f.
ache > *h* 123 f.
act 35, 48, 144, Note 165.
action (Hml. III, 2) 84.
addle egg 129, 167, Note 34.
Adelung 6, 21, Note 34; 23 ff., 107, 110, 142, Note 163.
Adnominatio 107; s. Annomination.
Ado 184; (I, 1) 36, 41, 87; (ib. 28 f.) 145; (53 f.) 95; (78) 232; (89) 102; (140) 141; (282 ff.) 94; (II, 1) 41, 63; (II, 1, 82 f.) 126; (II, 1, 304) 121; (II, 3) 45, 75; (II, 3, 58, 206) 206, Note; (II, 3, 254, 266 f.) 93; (III, 1, 2) 197, Note 105; (III, 2) 75; (III, 3) 32, 103; (III, 3, 3) 136; (III, 3, 112) 198; (III, 4) 59; (III, 4, 54 ff.) 123 f.; (III, 4, 74 ff.) 130; (III, 5: *god* > *good*) 191 f.; (IV, 1, 104) 141; (V, 1) 101; (V, 1, 126 f.) 145; (V. 1, 161 ff.) 62 f., 208; (V, 2, 6) 116; (V, 2, 10 f.) 208; (V, 2, 31) 198; (V, 4), 39; Charakteristik der Personen 218 f.; Datierung 231; Verhältnis zu Lylys Endymion 179; Namengebung 198 f.; Wortgefechte 150.
Adonis 224.
Aequivocatio 24.
Ästhetik des Wortspiels 77 f.
to affect (All's, I, 1), 59; (LLL. IV, 2), ib.
affecting of words 65, Note 66; 90, 108, 112, 130, 142 ff., 172, 217, 219, 224 f.
affection (Hml. I, 3) 66.
after (All's I, 2) 82.
Ajax > *a jakes* 125.
ale (*ale-house*, Gent. II, 5) 35 f.
Alexander and Campaspe 174 und Note 47; 175, Note 50; 176.
all > *awl* (Caes. I, 1), 114; 148 f.
allicholly 135.
Alliteration 33, 42, 101, 168, 211, 224; euphuistische 141 (*inverse*, ib. Note 162), 162 ff., 169 u. Note 37; 170; zur Bindung der Gruppenspiele 146; malende 140.
Alliterationsspiele 108; 130, Note 140; 138, 139, 140 ff.
All's (I, 1) 30, 37, 42, 44, 46, 49, 59, 81, 168; (I, 1, 170 f.) 145; (I, 2) 82; (II, 1) 46, 69; (II, 2) 66; (II, 3) 59, 168, 202; (II, 3, 235) 93; (II, 3, 276) 89; (II, 3,

315) 118, 209; (III, 2) 46; (IV, 1) 80; (IV, 2, 65) 91; (IV, 3) 168; (IV, 3, 305) 145; (IV, 5, 64) 36; (V, 2) 82 f., 184; (V, 2, 2 f.) 198; (V, 3, 250 f.) 206 f.; Charakteristik der Personen 215, 220; Namengebung 199; Wortgefechte (I, 1; II, 3) 150.
„Allusion" (Doppelsinn durch) 51.
Allusions 113.
Ambiguitas 21, 25.
ambiguity, 25, Note 40.
ambiguous 25, Note 40.
Amme (Rom.) 222.
Amphibolie 21.
Anaclasis 52.
Anadiplosis 211.
Anagrammspiele 133 f.
Sir Andrew (Tw.) 220.
angel 45, 162, 165, 167, Note 34; 186.
Annomination 52, 107, 144.
Anon (H. 4 A, II, 4) 93.
another (Shr. V, 2) 82.
answer (Hml. V, 2) 61.
Antanaclasis 23, 118, Note 124; 209.
Anticlimax 170.
Antimetabole 24, 80, 82, 84, 99 f., 110 f., 145; 163, Note 23; 164, 201, 209 f.
Antipholus (Err.) 218.
Antithese 41, 44, 72 ff., 75, 78 f., 84, 92, 101, 118, 127—130, 138—141, 147, 168, 224; euphuistische 162 ff.; bei Kyd 186; Antithesenspiele 19, 154; bei Lyly 176.
Antonio (Tp.) 217.
Antony (Caes.) 223, 226.
Antony (I, 1, 10) 223; (I, 2) 50; (I, 2, 183) 206; (I, 5, 13 ff.) 133; (II, 1) 39; (II, 5) 37; (II, 5, 58, 64) 229; (II, 7) 86; (IV, 7) 224; (IV, 7, 8) 124; (IV, 15) 43 f.; (V, 1) 224; (V, 1, 2 f.) 130; (V, 2) 56 f.; (V, 2, 2 ff.) 56 ff., 230; (V, 2, 246 u. 258) 137; (V, 2, 279 f.) 141. Charakteristik der Personen 223 f., 229; Datierung 231; Ellis u. Müller über II, 5 *(play)* 114.
Anzengruber 153 f.
Apple-Johns 131.
Araber, die, und das Wortspiel 110.
Arcadia, s. Sidney.
Arcadianismus 161, 171 f.
Architektur des Wortspiels 84. 146 ff.
Aristophanes 8.
Aristoteles 5, 8, 13.
arm (Cor. I, 1) 38; (John etc., etc.) 38, Note 52; 65.
arms (Hml. V, 1) 97. Die übrigen Spiele s. 97, Note 97.
arms > *art* 130.
Armin's Nest of Ninnies 190 ff.
armour > *arms* (Lyly) 178.
Arnold's Chronicle 121.
ars > *ass* (Lyly) 177.
art (Hml. II, 2) 28; (Sonn. 78; Rom. II, 4) 112.
art > *arms* 130.
As, s. *ass.*
Asham Roger, Scholemaster 159 f.
ass > *as* 119 f.; s. auch *ace.*
Assimilation im Englischen 21 f.
Assonanz (im Euphues) 164, Note 26.
Assonanzspiele 108; 130, Note 140; 139.
As You Like It 184; (I, 1) 68; (I, 1, 31 ff.) 141; (I, 1, 34) 126; (I, 2) 38, 40, 42, 219; (I, 2, 59) 86; (I, 2, 131) 42, 231; (I, 3, 19 f.) 128; (I, 3, 25 f.) 206; (II, 1, 16) 138; (II, 4) 65, 201; (III, 2) 40, 45, 138; (III, 2, 9) 120; (III, 2, 125) 24; (III, 3, 15) 51; (III, 3, 57 ff.) 141; (III, 5) 116; (IV, 3, 39) 145; (V, 2, malendes Wortspiel) 229; (V, 2, 36 ff.) 100, Note 102; (V, 4, 35 ff.) 208. Charakteristik der Personen 215, 219; Namen-

gebung 199; Wortgefechte (I, 2; II, 4) 150; Epilog 168; Verhältnis zu Lodges Rosalynde 171.
attached > *attainted* 129.
Aubrey 196, Noten.
Auffangen des Wortes 16 f., 26, 57; s. *catching up.*
auricular figures 132, Note 142.
Autolycus (Wint.) 221.
author (Ven. 1006) 48.
awl, s. *all.*
Ay (Gent. I, 1) 126 f.
Ay (I) (Euphues) 168.
Ay (Aye), s. auch *I.*

B.

backbite (H. 4 B, V, 1) 63, 232.
backing (H. 4 A, II, 4) 83 f.
Bacon 135.
baile (Cor. I, 1) 47.
bale (Cor. I, 1) 47 f.
ball (H. 5, V, 2) 46 f.
ball (LLL. III, 1; H. 5, V, 2; Ant. II, 5; Lucr. 1554) 37. *These balls bound* 119.
Bancrost 185.
bane (Cor. I, 1) 47 f.
banished 135.
barbarolexis 103, Note 104; 134, Note 148.
bare 131.
base (Lr. I, 2), 48.
basilisks (H. 5, V, 2) 46 f.
bauble (All's IV, 5) 37; (Rom. II, 4) 37, 48.
Baumann 47, Note 57; 116, Note 117; 121; 175, Note 49; 213, Note.
to bear (Ven. 379) 95; *to bear with* (As II, 4; etc.) 65.
to beard (Hml. II, 2) 39; *beard* (Mids. II, 1) 36 f.
beast-like (Corr. II, 1) 49 f.
Beatrice, Charakteristik 216, 218.
Beaumont 193.
Beaumont und Fletcher 186.
bed-fellow (Ant. I, 2) 50.
Bekker 109.
Belletriste 125, Note 135.
Benedick (Ado I, 1, 89) 102, 218.
Benedick > *Benedictus* 130.
benefactors 135.
Bernays 74, Note 73; 76, Note 75; 94, Note 96; 155, Note 5; 174; 219, Note 135.
Berners, Lord, 160.
Bernhardi 3, Note 1; 6 ff., 13; 20, Note 31; 25, 52, 138, 144, 155, Note 7.
Bièvre, Bièvriana 19.
bill 42, 51, 64; *billing* (Troil. III, 2) 38.
Biron (LLL.) 220.
bitter tongues (Tit. III, 1) 48.
black 40, 44 f.
Blair 9.
Blount 161.
to blow up (All's I, 1) 30.
blue-bottle rogue (H., 4 B, V, 4) 51.
boar (H. 4 B, II, 2) 34, Note 51.
Boccaccio 174.
Bodenstedt 158, Note 11; 160; 161, Note 17; 163; 172 f., Note 44 u. 46; 176, Note 51; 183, Note 71.
boot > *boots* > *forboots* 192.
bound (Per. IV, 6; Hml. I, 5; Cymb. IV, 2) 61; (Hml. I, 5) 64; (Merch. V, 1) 76; (Hml.) 228.
Boyle, R., 158, Note 11.
brave (Tp. I, 2) 30, 217.
break up (LLL. IV, 1) 45.
breeding (Lr. I, 1) 29 f.
Breymann 158, Note 11.
bright (Lucr. 1491) 40.
brode 125.
brute > *Brutus* 131.
Bryant 160.
Buchstäblich-Verstehen 86.
buck-washing 133.

bullen (H. 8, III, 2) 111.
bullets (H. 4 B, II, 4) 55.
Bullokar 114.
to burn (Troil. V, 2) 31, Note 46; (H. 4, B, II, 4) 38; (Lr. 2) ib.; (Gent. II, 5; Tim. IV, 3) ib.
Burton 192.
Buss > *buzz* 120.
by (Tw. III, 1, 2 ff.; H. 6, B, III, 2, 400) 91.
Byron 107, 132, Note 143.

C.

cabbage 120.
„*Caesar*“ (Ant. V, 2, 2 ff.) 56 f.; Charakteristik 223 f., (III, 2) 226.
Caesar (Jul.), (I, 1) 66, 68, 114; (I, 1, 11) 40; (I, 1, 34 f.) 137; (I, 2) 60, 83; (I, 2, 95) 129; (I, 2, 156) 117; (III, 1) 116; (III, 1, 59) 100; (III, 1, 288 f) 117; (III, 2, 87 ff.) 143; (V, 3) 28. Cyklonenspiel (I, 1, 10—30) 147 ff., 230; Charakteristik der Personen (I, 1; III, 2) 223; Verhältnis von I, 1 zu Gallathea 180.
Calembours 19, 20.
Caliban 213, Charakteristik 216 f.
Callino 136.
I came o'er (LLL. V, 2) 51 f.
canary (Wiv. III, 2) 27.
cancell'd 129.
candle (H. 8, III, 2) 111.
capable (All's I, 1; LLL. IV, 2) 46.
Capitol > *capital* 116.
capon (LLL. IV, 1) 45.
cardinal, Cardinal's Hat 147; (H. 6 A, I, 3) 34 f.; (H. 6 A, V, 1) 42.
cardinally (Meas. II, 1) 34; 135.
cardinally > *carnally* 167, Note 34.
care (R 2, IV, 1) 65 f., 142.
care > *cure* 129.
cares 225.
carrier (Tit. IV, 3) 56.
to carry coals (H. 5, III, 2) 89.
cart 128.
Cartwright 154, Note 4.
Casca (Caes.) 223.
case 37, 56 und Note 62.
Cassius (Caes.) 223.
to cast (Mcb. II, 3) 38 f., Tp. II, 1, 35.
castle (H. 4 A, I, 2) 33 f.
catch (Tw. II, 3) 76; (H. 4 B, II, 4) 95.
catching up 57, 94, 97, 113, 120, 217, 224, 225, 227, 229; s. Auffangen des Wortes.
Celia (As) 219.
chap-fallen (Hml. V, 1) 99.
Chapman's Mayday 136, Note 150.
Charakteristik durch das Wortspiel 54, 57, 57 f., 60 f., 77, 99, 100, 128 f., 134, 142 f., 211 ff., in der Rüpelsprache 56.
Charisius 103, Note 104.
Chaucer 32, Note 47; 222.
Chesterfield 88, 200.
cheveril glove (etc.) (Rom. III, 1; III, 4; Tw. III, 1) 88.
chin > *sin* 130.
choler > *collar* 121.
chollar 121, Note 128.
choller > *collar* 188.
Cicero 21, 107, 109, 127.
cinque, s. *sink*.
circle (Rom II 1) 31 f., Note 46.
circumstance (Gent. I, 1) 71 f.
Citate im Spiele 95.
Civil > *Seville* 121.
claw (LLL. IV, 2) 110 f.
Climax 100, 165 (im Euphues), 168, 170, 210.
Cloten (Cymb.) 224.
Clown 135, 144 (Affecting), 231; Charakteristik 212 ff.
coal (cool'd) 130.
coat (Wiv. I, 1) 54 f.; 122; s. a. *quote, cote*.

cobbler (Caes. I, 1), 40, 60, 147 ff.; (Marprelate) 185.
Code (H. 6 B) 222.
Coke 33 f.
collar > *colour* 121; s. a. *choler*.
Collier 91, 126, 136, 158, Note 11; 159; 172, Note 44; 173, Note 45; 175, Note 50; 181, Note 66; 188 f., 190 ff.
colour, s. *collar*.
commend (Hml. V, 2) 61.
commit (Wint. II, 3) 80.
common (Hml. I, 2) 60 f. 68; 227.
Commutatio 24, s. Antimetabole.
compass (Gent. IV, 2), 62.
Compl. (56) 132 f., Note 144; (109 f.) 81.
Composita im Spiele mit dem Grundworte 108, 132, 145.
Conceal'd > *cancell'd* 129.
conceipt 123.
conceit (Compl. 109 f.) 81.
conceits 164.
conceive (Hml. II, 2, etc.) 28.
„ (Lr. I, 1) 28, 29, 65.
conception (Hml. II, 2) 28.
concern (Gent. I, 2) 70.
Concetti 155, 156, Note 10; 183.
confocation 175.
conspecuities 136.
Constable, Henry 185, Note 77.
contempts 135.
content 132 f., Note 144; 135, Note 149.
to continue (Meas. II, 1) 103.
coram (Wiv. I, 1) 103.
Cor. (I, 1) 32, 38, 73, 82, 91, 169; (I, 1, 2 ff.) 143; (I, 1, 134) 99; (I, 1, 149) 116; (I, 1, 166 f.) 47 f., 231 f.; (I, 1, 209, über das Sprichwort) 88, 200; (I, 3, 55) 99; (II, 1) 41, 49 f., 60, 76; (II, 1, 64) 119; (II, 1, 70) 136, 226; (II, 1, 128) 136, 226; (II, 1, 141 ff.) 136; (II, 1, 144), 145; (II, 1, 180 f.) 139; (II, 1, 203 ff.) 129; (II, 3) 80, 104; (III, 1, 89) 141; (IV, 6) 38; (V, 3) 38. Charakteristik der Personen 212, 226.
cornucopia 178, 181.
Cornysh, W. u. Mids. 187.
Costard (III, 1) 68; 199.
cote 123, s. auch *coat*.
Cotgrave 25, Note 40; 138.
the Counterchange 100, 209 f.
coursed > *curst* 181 u. Note 66.
court > *cart* 128.
cousin > *cozeners* 125; s. auch *cozen*.
coxcombs (Cor. IV, 6) 38.
Cozen > *cousin* 124 f.
cozening Germans > *cousin-germans* 125.
crab (Shr. II, 1) 68; 198.
Craik 162 f.
Crescent (Ant. II, 1; Cymb. I, 4) 39.
Cressida (Troil.) 222.
crew (H. 5, IV, 1) 55.
cross (As, II, 4) 65.
Crotchets 206, Note.
crow (John V, 2) 33.
crown 38, 42, 59, 66, 67, 72 f., 121.
cry (Ven. 870, 885, 889) 104.
Culterianismo 158.
In cunning (Lr. II, 1, 31) 98.
cure, s. *care*.
Currer Bell 97, Note 98.
curst > *coursed* 181 u. Note 66.
Cyklonenspiel 68, 147 ff., 180.
Cymb. (I, 1) 61 f.; (I, 4) 39; (II, 1) 76; (II, 3, 34) 51; (III, 1, 24) 204; (III, 3, 51) 139; (III, 4) 40, 44, 67; (III, 6, 21 ff.) 130; (IV, 2) 61; (IV, 2, 88 f.) 93; (V, 3) 48; (V, 4) 84, 92; Charakteristik 224; Datierung 231.

D.

dam > *damn* 120.
dance (Wiv. III, 2) 27.
to dare (H. 6 B, III, 2) 76, 80; (Rom. II, 4) 80.
dark-ey'd (Lr. II, 1) 40.
date (All's I, 1) (Troil.) 37, 81.
Datierung der Stücke 230 f.
Davenant 193.
Davies, Sir, John 194 f.
dear > *deer* 115, 122; s. *deer*.
deep (Cor. V, 3) 38.
deer > *dear* 123, s. auch *dear*.
deer 122, 195 f.
deformed (Ado. III, 3) 103.
Delius 25, Note 40; 27, Note 41; 28, Note 43; 29, 31, 32, 33, 38, 39, 43, 47, 48, 49, 58, 62, Note 65; 64, 87, 91, 103 f., 111, 120 ff., 129 f., 136, 139, Note 156; 149, Note 168; 158, Note 11; 164 f., 168 f., 171, Note 42; 182, Note 8; 193, Noten; 194 f., 212 ff., 214, Note; 228, Note; 229.
to deny (H. 4 A, II, 4) 46.
departed 145.
derogate (Cymb. II, 1) 76.
Desdemona (Oth.) 230.
deserv'd (Tim. II, 2) 104.
desperate (Tim. III, 4) 42.
Deutlichkeit der Rede 24.
Dialogischer Doppelsinn 52 ff.
Dialogischer Witz 46.
Dialogismus 101, 170, Note 38.
Diaphora 52.
Dickenson, Arisbus Euphues 172.
die (Mid. V, 1) 144, Note 165; 146 f.
die > *dye* 116.
Differenzierung 21.
discharge (H. 4 B, II, 4) 69.
distempered (Hml. III, 2) 64.
Dogberry 213, 218 f.
Doll (H. 4 B) 222.
dollar > *dolour* 121.
done (Meas. I, 2; Tit. IV, 2; H. 5, III, 7) 62.
Donne 193.
doom (Lucr. 672) 50.
Doppelsinn 6 ff., 16, 18, 19 ff., 106, 132; mit Allusion durch etymologische Verwandtschaft 101 f., 144; mit *affecting* 142 f.; mit Alliteration 140 f.; mit Lautspiel 145, 147; durch die Situation 45, 97 f., 180; im Gruppenspiel 146; im Gespräche in der Shakspere'schen Gesellschaft 187 f.; bei Lyly 173 f.; ohne Wortspiel 104.
Doppelsinnige Phrase 51, 53, 74, 84 ff.
Doppelspiele (Wortspiel) 44.
double 30 f., 41, 81 f.
doubles entendres 113.
Double meaning 25, Note 40; (Ado II, 3, 254 ff.) 93.
doublet (Gent. II, 4, 18 f.) 120.
doubtfully (Err. II, 1) 71.
Douce 62, 190, 213, 214, Note.
dowry (Lr. I, 1) 90.
Dowden 168, Note 36; 215, Note 132; 221.
Drake N. 121, Note 128; 122 f., 161, Note 18; 162, Note 21; 188, Note 83; 189, Note 85; 193, Noten; 195.
draw (Meas. II, 1) 36; *draw it* 75.
Drayton 166, 174.
Dromio (Err.) 218.
Dry hand (Tw. I, 3) 99.
Dryden 164.
Du Bellay 204, Note.
Ducange Anglicus 175, Note 49.
Dunkelheit der Rede 48.
durance 36.
Dyce 95, 138, 185, Note 77.

E.

earnest (Err. II, 2) 81.
earth (Rom. II, 1) 82.
the eccho sound 211.

Echospiel 6, 142.
Edgar (Lr.) 229.
edified (Oth. III, 4) 73.
Edmund (Lr.) 229.
Edwards, R., Stil 173.
Eigennamen im Spiele 135; s. auch Wortspiel.
Elbow (Meas.) 219.
Eliot John 166.
Elisabeth und ihr Hof 157, 159, 160 f., ihr Briefstil 161.
Ellis 10, 22, 105, Note 105; 111, 113 ff., 116, 117, 121, 122, Noten 130—132; 123, Note 183; 124, 127 f., 129, Note; 139, 188, Note 82; 195, Note 100.
Elze 75, Note 74; 91, 139, 141, 150, 182, 193, Note 92; 200.
Emilia (Oth.) 230.
Emphase 143; emphatisches Wortspiel 225.
empirictic 136.
end (Err.) 77; (Mids.) 172.
Endymion, the Man in the Moone 175, 177 f.
Ennius 138.
Epanalepsis 23, 211.
equivocal, equivocate, equivocation, equivocator 25, Note 40; 208.
équivoques 19.
erection 136, Note 152.
Ergänzungsspiel 102, 121.
Err. 184; (I, 2) 81; (I, 2, 63 ff.) 188, Note 82; (II, 1) 36, 71, 115; (II, 2) 64, 81; (II, 2, 196) 139; (III, 1) 49; (III, 2) 43, Note 56; (III, 2, 54) 128; (III, 2, 111 f.) 134; (IV, 1) 77; (IV, 1, 93) 124; (IV, 2) 204; (IV, 3) 36, 43, Note 56; (IV, 3, 51 ff.) 120; Charakteristik der Personen 218; Datierung 231; Namengebung 199; Wortgefechte 150; Verhältnis zu Mydas und Endymion 181.
Eschenburg 6.
Etymologische Figuren 23; s. *figura etymologica.*
Euphues 34, 152 f.; s. Lyly.
Euphuismus 101, 157 ff.; Shaksperes 169 ff.; in neueren Werken 167, Note 31.
Euphuistische Alliteration, s. Allit.
Eustathius 107, Note 109.
Evans (Wiv.) 218.
Exposition und Erklärung des Wortspiels 44.
Ey 223, Note.
eye, s. auch *I > Aye.*

F.

fair 40, 41 f., 45, 72, 84.
fair > farly 145.
Fairholt, F. W. 158, Note 11; 181 f.
to fall in love (Gent. 1, 2) 70.
falling-sickness (Caes. I, 2) 60.
false pronunciation 113.
Falstaff 46; (Wiv.) 218; (H. 4 A u. B) 221 f.
fame 130.
fare (Hml. III, 2) 64.
farewell 133.
Farina, Salvatore 134, Note 147.
Farmer 42, Note 55; 125, 171.
Farquhar, G. 186.
fashion (Hml. I, 3) 61.
fast 129.
favour 41 f., 59 f.
Feast-won > fast lost 129.
fellow (Tw. III, 4) 65.
Fenton 160.
fer > ferret 131.
Ferdinand (Tp.) 217.
Feste (Tw.) 220.
fickers 175.
to fidiuse 136, 145.
Figur des Gleichklangs etc., s. Gleichklang etc.

figura etymologica 44, 52, 78, 84, 100 f., 108, 144 f., 172; im Euphues 165, Note 27.
figure 40, 76.
Filon 23, 107 f.
fine (Ado, V, 1) 62.
finely put off, etc. 122.
fish (fresh, salt, Wiv. I, 1) 54 f.
Fitzgeoffrey 188.
flesh 71.
Fletcher 193.
Florio, John 171, Note 41; 197.
flour > *flower* 116.
Flügel 187, Note 80.
Fluellen (H. 5) 222.
foil (Hml. V, 2) 76.
Folio, Verhalten zum Wortspiel 63, 79 f., 120 f., 136, 198, 201, Note 112; 231 f.
to follow (Hml. II, 2) 61.
fond (Lucr. 1473), 50.
Fontaine, Charl. 204, Note.
Fool (Lr.) 223, 229.
Fools and Jesters 190 ff.; 214 f., Note 130.
fool (Hml. III, 2) 50.
fool > *full* 129.
for (H. 4 B, III, 2, 198; Cor. I, 1, 84) 91; (Gent. III, 1, 382) 91.
form (Rom. II, 4) 48.
forward (Gent. II, 1) 72.
foul > *fowl* 116.
Französischer Einfluss auf Shakspere 204, Note.
Fremdwörter im Spiele 134 f.
French brawl (LLL. III, 1) 55.
fret 63, 146.
friar (Meas., III, 2, 13 f) 102.
Friar Bacon 185 f.
Friesen 140, Note 159; 231.
from (Merch. III, 2) 90 f.
Full > *fool* 129.
Fuller 193 f.

G.

Gallathea 178 ff.
Gascoigne 164.
Gaunt (R. 2, II, 1) 80, 101, 198, 225.
Gelbcke 158, Note 11.
gentle (R 3, I, 1) 49.
gentleman (Ado, V, 1) 62 f.
Gentlemen, the Two 181 f.; (I, 1) 71 f., 202; (I, 1, 73 f.) 124; (I, 1, 171 ff.) 126 f.; (I, 2) 35, 65, 70, 80; (II, 1) 31, 72, 76, 85; (II, 1, 121) 143, 207; (II, 3) 116; (II, 3, 5) 198; (II, 3, 12, 14) 99; (II, 4) 211; (II, 4, 18 f.) 120; (II, 4, 45 f.) 131; (II, 4, 89) 128; (II, 4, 144 f.) 93; (II, 5) 35 f., 38; (II, 5, 44 ff.) 130; (II, 6, 17 f.) 130; (III, 1) 37, 85 f., 91 f., 111; (III, 1, 27) 135; (III, 1, 111) 170; (III, 1, 210 f.) 58 f.; (III, 1, 279 ff.) 132, 207; (III, 1, 361 ff.) 100, 165; (III, 2, 42), 139; (IV, 2) 62, 74 f., 218; (IV, 2, 21) 117; (IV, 2, 27) 135; (IV, 4) 44 f., 75; (V, 2) 40, 72, 218; (V, 4) 97, Note 97; Charakteristik der Personen 217 f., 224; Datierung 231; malendes Wortspiel 229; (III, 1) u. Alexander (II, 2) 176; Mydas 181.
Gerber 1, 2, 5, 8 etc., 52 ff.; 84, Note 85; 97, 101, 105 ff., 110, 125, 134; 137 Note 145; 142, Note 163; 143 f.; 170, Note 38; 205, Note.
Gesenius 110.
to get (Ado, II, 1), 63.
gibbet 137.
gifts (Wiv. I, 1) 55.
Gildemeister 171, Note 41.
Gill 114.
gilt, s. *guilt*.
to give us the lie (Wint. IV, 4; Mcb. II, 3) 89.

Gleichklang der Wortdoubletten 3, 6 f., 13, (sonst verschiedener Wörter) 14; 21, 22 f., 25; 106 ff., 127 ff., 144. Vocalischer, consonantischer 115; bei verschiedener Consonanz 119 f.; bei verschiedenem Vocalismus und verschiedener Consonanz 121 ff.; bei den Griechen und Römern 109 f.; numerisches Verhältnis zum Doppelsinn 110. Spiele damit 108 ff.
globe 194.
Gloster (R. 3) 225 f.
to go on wheels (Ant. II, 7) 86.
to go to bed at noon (Lr. III, 6) 90.
God > *good* 191 f.
god-father 193.
Götzinger 20, Note 31.
Gongorismus 171 f.
good 73.
Goodlet, John 158, Note 11; 169, 178. 184, 187.
goose (Mcb. II, 3) 30.
Gosson 166.
gout (H. 4 B, I, 2) 100.
grace 31, 37, 56, 61 f., 69 f., 80, 81, 92; 132 f., Note 144.
gracious (R. 3, II, 4) 69 f.
grave 21, 32, 223.
Greek (Caes. I, 2) 83.
Greene 166, 169, 174, 182, 185; Tu Quoque 128; Menaphon 197.
grief 60, 80.
grievous > *grievously* 144.
Grillparzer 218, Note.
Grimm, Herm. 87 f.
Grimmelshausen 107.
Grumio (Shr.) 219.
Gruppenspiele 15, 17, 42, 54 f.; 67, Note 68; 69, 74, 77 f., 104, 108, 119, 122, 142, 145 ff.
Guevara 158 f., 164.
guilt > *gilt* 116.
Guizot 189, Note 85.

H.

h, s. ache.
habit (Lucr.) 32.
hair (Gent. III, 1) 100.
halidom 135.
Halliwell 189, Note 85.
Halpin 179 und Note 59.
Hamlet (I, 2) 60 f., 68, 87 f.; (I, 2, 65) 129, 186, 227; (ib. 89 ff.) 228; (ib. 116 f.) 141, 168, 170; (I, 3) 43, 61, 66 f.; (I, 4, 15) 39; (I, 5) 61, 64, 228; (I, 5, 106 ff.) 143; (II, 2) 26 ff., 39, 50, 61, 64, 76; (II, 2, 33 f.) 100; (II, 2, 98 ff.) 209 f.; (ib. 174) 116; (ib. 247) 129; (ib. 293 ff.) 169; (III, 1) 228; (III, 2) 46, 50, 61, 63 f., 73 f., 76 f., 84, 116, 168 (Euphuismus); (III, 2, 15 f.) 145; (ib. 78) 143; (ib. 109 ff.) 131; (ib. 119 ff.) 92; (ib. 137) 117 f.; (ib. 209) 100; (ib. 247) 129, 232; (ib. 267 ff.) 141, 170; (ib. 383 ff.) 146; (III, 4) 28, 228; (ib. 197 ff.) 100; (IV, 1, 1—7) 228; (IV, 3, 23 f.) 143; (IV, 7, 69 ff.), 141; (ib. 186 u. Fr. Vischer) 183; (V, 1) 28 f., 65, 192, 228 f.; (Verhältnis zu Endymion IV, 3) 178; (V, 1, 8 f.) 136; (ib. 11 f.) 144, Note 165; (ib. 37 ff.) 97; (ib. 148 ff.) 207 f.; (ib. 151 ff.) 203; (ib. 212) 99; (ib. 277 ff.) 183; (V, 2) 39, 61, 64, 76, 229; (V, 2, 38 ff.) 119 f.; (ib. 79 f.) 183; (ib. 81 ff.) 208; (ib. 151 f.) 99; (ib. 231 ff.) 100. Charakteristik der Personen 223 f.; tragisches und malendes Wortspiel 227 ff.; Hamlets Wortspiele 227 ff.; Polonius als Euphuist 168; *the hobby-horse* 94; *now to my word* 143.
Hammer, J. v. 12.
Hamner 47, 80.
hand (Lr. I, 2) 39; *at hand* 86 f.

hang (John, III, 1) 77; *hang it* 75.
hang-hog 135.
Hap > *hope* 129.
hard, s. *heart*.
hardiness > *hardness* 130.
Hariri 12, Note 24.
Harrington 188.
Harrisson, W. A. 117 f.
hart 19.
hart > *heart* 53; s. auch *heart*.
Harvey, G. 166.
Haug 107.
Hausnarren, s. Fools.
Haye, Jean de la 204, Note.
heart 19.
heart > *hard* 130.
heart > *hart* 116.
heat > *heed* 129.
heavens (H. 6 A, I, 1) 49.
heaviness (Ant. IV, 15) 43 f.
heavy 40, 48, 50, 84, 202.
Hebräer und das Wortspiel 110.
heed 129.
Hegel 5.
Helena (All's) 220.
Hellowes 160.
Henry 4 A 195; (I, 2) 33 f., 36, 46, 56, 69; (I, 2, 27) 120; (ib. 98 ff.) 89; (ib. 132 f.) 95; (I, 3) 66, 89, 221; (I, 3, 254 f.) 125; (II, 1) 86 f.; (II, 1, 53 f.) 102; (II, 1, 85) 145; (ib. 417) 66; (II, 2, 60 f.) 95; (II, 3) 38, 43, Note 56; 66, 221; (II, 4) 46, 63, 71, 83 f., 101; (II, 4, 69 ff.) 93; (II, 4, 135) 116; (ib. 356 f.) 121; (ib. 438—461) 170; (ib. 450 f.) 116; (ib. 490 ff.) 168; (II, 4, 441 ff. Euphuismus) 168; (III, 1, 246 f.) 94; (III, 3, 171) 87; (IV, 2) 63; (IV, 2, 64 ff.) 93; (V, 1) 64; (V, 1, 131 ff.) 170; (V, 3) 111; (V, 4) 66, 115; Charakteristik der Personen 221 f.; Falstaffscenen 194; Namengebung 200; Euphuismus 166 f.; Mydas 181; Wortgefechte (I, 2 etc.) 150; Henry (Prinz) 221 f.
Henry 4 B (I, 1) 80; (I, 2), 41, 81, 181, Note 65; (I, 2, 222) 132; (ib. 272 f.) 100; (II, 1) 60, 83, 103; (II, 2) 34, Note 51; 222; (II, 2, 193 f.) 141; (II, 4) 31, Note 46; 38, 55, 69, 71, 95, 136, 200 (Sprichwort); (II, 4, 2 f.) 132; (ib. 278) 120; (ib. 320) 95; (III, 2) 32, 91; (III, 2, 74 f.) 137; (ib. 137 ff.) 116; (ib. 349) 198; (IV, 1) 43, Note 56; (IV, 2, 10) 138; (V, 1) 63; (V, 1, 36 ff.) 207, 232; (V, 3) 71; (V, 4) 51, 136; (V, 5, 91 ff.) 121. Charakteristik der Personen (221 f.); Namengebung 200; Wortgefechte 150.
Henry 5 (II, 1, 19 f.) 230; (II, 1) 103, 150; (II, Chor. 26) 116, Note 117; (III, 2) 89 f.; (III, 4, 31) 130; (III, 6) 169; (III, 6, 81) 121; (III, 7) 35, 62, 65, 150, 201, 222; (IV, 1) 55, 66, 74; (IV, 1, 62 f.) 199; (IV, 4, 3 f.) 166; (IV, 4, 29 ff.) 131; (ib. 60, 66) 136; (IV, 7) 31, 52; (V, 1) 150; (V, 2) 32, Note 46; 37, 46 f., 76, 150, 222; (V, 2, 177) 145; Charakteristik der Personen 222; Wortgefechte 150.
Henry 6 A 195; (I, 1) 49; (I, 2) 60, 97, Note 97; (I, 3) 34 f., 225; (ib. 31 f.) 129; (I, 4, 107) 225; (II, 1) 68; (II, 4) 116, 225; (II, 4, 96) 129; (III, 1) 225; (ib. 51) 117; (ib. 52 f.) 133; (III, 2) 111; (III, 3, 3) 129; (IV, 2) 115; (IV, 5, 52) 116; (V, 1) 42; (V, 3) 76; (V, 3, 77 f.) 141, 169; (V, 4) 56; (V, 3 u. 4) 225; (V, 5) 60; Charakteristik der Personen 222, 225, 229.

Henry 6 B (I, 1, 124) 131; (I, 3) 87; (I, 3, 35) 136; (I, 4) 230; (ib. 33) 92; (III, 2) 76, 80, 91; (IV, 1, 125) 210; (IV, 2) 66; (IV, 2, 170 ff.) 131; (IV, 7) 49; (IV, 10) 222; (IV, 10, 9 ff.), 124; (V, 1) 47 f.; (V, 1, 159 f.) 129; Charakteristik der Personen 222, 225, 230.
Henry 6 C (I, 1, 48) 131; (II, 2, 163) 116; (II, 3, 9) 129; (II, 6, 8) 116; (III, 2) 230; (IV, 1, 18) 118; (IV, 8) 80; (V, 3, 5) 116; (V, 4) 225; Charakteristik der Personen 225, 230.
Henry 8 (I, 1, 140) 170; (III, 1) 226; (III, 1, 103) 147; (III, 2) 111, 226; (IV, 1) 231; Charakteristik der Personen 226, 230; Datierung 231.
Hense 142, 156, 158, Note 11; 161, Note 18; 173 ff.; 176, Note 51; 177, Note 54; 178 u. Note 56; 181 ff.; 200; 226, Note.
Herder 4, Note 3; 155.
here > *her* 115, 117.
hereby (LLL. I, 2) 55.
Hermogenes 107, Note 109.
Heyse 20, Note 31.
Heywood, Th. 124, 132, 185.
Hillebrand, K. 158.
hit 191.
the hobby horse is forgot (Hml., LLL.) 94.
Hofsprache 174, 188, 194; s. auch Elisabeth.
hogshead > *hog's head* 126.
to hold a candle (Merch. II, 6) 86.
hole (Rom. II, 4) 48.
Holinshed 123, 196.
Holland Hugh 194.
hollow 80, 147.
hollow > *holy* 165 f.
Holofernes 160, 171, Note 41.
holy 147.
holy > *hollow* 165 f.
Homer 109.
Homographen 19, 20, 21, 22, 32, 43 f., 60, 65, 108 ff., 132.
Homonymen 13, 19, 20, 21, 108 bis 112 ff. 132, 156.
hope 129.
hopes (hopeful) (Rom. II, 1) 82.
horn 31, 122, 195 f.
Hotspur 221 f.
Humboldt 9, 10, 20 f.
Humor, Shaksperes 154
Humoristen Shaksperes 213 ff., 215 f.
Hundred Merry Tales 189, Note 84.
hundred-pound (Lr. II, 2) 104.
Hungarian (Wiv. I, 3) 36.
Hyphen 132 f.

I.

I (H. 6 A, V, 3) 76; (Hml. 2) 76; (Gent. I, 1) 126 f.
I > *Ay* (Tw. II, 5, 123 ff.) 111.
I > *Aye (Ay)* 116 f.
I am too much i'the sun (Hml. I, 2) 87 f.
increase (All's I, 1) 42.
idle bird 129.
idle head 129, 167, Note 34.
in-out (Lr. I, 4, 293 f.) 92.
in your lap (Hml. III, 2) 92.
Interpunctionsspiele 94.
Inverse alliteration 141, Note 162.
Inversionsspiel, s. Antimetabole.
iron 225.
Isokrates 5.
issue (Lr. I, 1) 77.
Italienischer Einfluss 160 f., 169, Note 37.

J.

Jack 198.
jacks (Shr. IV, 1) 45.
jade's trick (Ado I, 1) 36.

Jago (Oth.) 223.
jakes s. *Ajax*.
King James 194, Note 96.
Janssen 126.
jays (Wiv. III, 3) 31.
jealous > *zealous* 164, Note 24; 165.
jealoushood 132.
Jean Paul 9, 13, 19.
jerkin (Gent. II, 4, 18 f.) 120.
jest 75 f., 206, Note.
Jester, s. Fools.
Jest-Books, 188 ff., besonders 189, Note.
Jew (Merch. II, 2) 80.
jill (Shr. IV, 1) 45.
John (I, 1, 141 f.) 133; (II, 2) 75; (II, 323) 116; (II, 4, 499 f.) 116; (II, *departed*) 145; (III, 1) 63, 76, 97, Note 97; (III, 1, 180 ff.) 117, 150; (ib. 217 f.) 132; (IV, 1) 225; (IV, 3) 97, Note 97; (ib. 48) 120; (V, 2) 33; (V, 7) 225; Charakteristik der Personen 221, 224 f.; Jester 192.
Johnson 62 f. und Note 65; 74, Note 73; 155, 203.
Inigo Jones 193.
Jonson, Ben 161, 166 f., 174, 183, 193.
Judas 132.
Judas > *Jude-ass* 126.
Julia (Gent.) 218, 224.
Juliet (Rom.) 223, 226.

K.

Kalauer 127, Note 137.
Kästner 20, 24.
Kated 128.
Katherine (H. 5), 222.
keen (Hml. III, 2) 74.
Kent 141, Note 160.
kin 186, 227; *kin* > *kind* 129, 141.
kindly (Lr. I, 5) 29.
Kingsley, Charl. 167, Note 31.
Klangähnlichkeit 22, 106—108, 112 f., 127 ff.
Klangspiel 4, 15, 19, 21, 22, 25, Note 40; 62, 137 ff.; s. auch Lautspiele.
Klarheit der Rede 24.
Klein 161, Note 16; 162, Note 19; 171, Note 41; 172, Note 44; 176, Note 52; 177, Note 55; 179.
Kleinpaul, 9 Note 18; 20, Note 29; 125, Note 135; 127 f., Note 137.
Kleist, H. v. 56.
knave 40, 185, 191.
knave > *nave* 120.
Koch, Fr. 22, Note 35; 110, Note 112.
Koch, M. 193, Note 92 u. 93.
König 204, Note.
knight > *night* 120.
Knight 135.
to know 79, 80.
Krönig 22.
Kudrun (623) 133, Note 146.
Kyd, Th. 186, 197.

L.

Lafeu (All's) 220.
Landmann 153, 157 ff. u. Note 11; 159, Note 12; 160, 162 ff., 169, Note 37; 172 f.
last (Euphues) 163.
Last, not least 130.
Lateinische Phrasen im Wortspiele 178.
Lattin spoons 193.
Lauchert 158, Note 11; 170, Note 39.
Launce (Gent.) 217.
Launcelot (Merch.) 219.
Lautspiele 3, 8, 23, 35, 51 f., 53, 54 f., 95, 100, 101, 103, 105 ff., 213, 218; Historisches 106 ff.; Eintheilung 108; naïve (rein musikalische) 11 f., 106; literarische 11 f., 106; naïve, vor Shakspere 187; Mittelstufen 96; mit Doppelsinn 105; mit etymologischer

Figur 144; bei den Franzosen 107; bei den Deutschen 107.
Leane Leonard 191 f.
Lear (I, 1) 28 ff., 50, 65, 77, 90, 145; (ib. 85) 130; (ib. 97, 184, 194) 141; (ib. 147 f.) 139; (I, 2); 29, Note 44; 39 f.; (ib. 16 ff.) 143; (ib. 180 f.) 98; (I, 4) 40, 66, 67; (ib. 131 ff.) 138; (ib. 293 f.) 92; (I, 5) 29; (II, 1) 40, 50; (ib. 9) 120; (ib. 31) 98; (II, 2) 38, 82, 104, 150; (ib. 34 f.) 133; (II, 4) 229; (ib. 54) 121; (II, 6) 40; (III, 2, 25 ff.) 133; (III, 5) 169; (III, 6) 90; (III, 6, 54 u. Mother Bombie) 182, Note 68; (IV, 2) 229; (IV, 6, 109 f.) 143; (IV, 6, 247) 199; (V, 3) 40, 229; (V, 3, 6) 145; Fool 192; Charakteristik der Personen 215, 223.
least 130.
leave (Ven. 715 f.) 59, Note 63.
leave > *live* 130, 138.
leave > *love* ib.
Lee 158, Note 11.
Lehr 23, 112.
Lenten Stuff 117.
Leo 73.
Leonhardt 93, Note 94.
Leontes (Wint.) 221.
letter (Gent. I, 2) 80.
Lettsom 117.
Lichtenberg 19, 99, Note 99; 107, 127, 134, Note 148; 137, Note 153.
lice 123.
lie 21, 38, 65, 67 f., 70, 80, 89 und passim.
Liedanfänge 95.
lief > *live* 129.
light 42 f., 43, Note 56; 65, 73 f. u. Note 73; 84, 90, 202.
like (H. 5, V, 2) 76.
lists (Ven.) 32.
Littré 19, 20, Note 29.
live 129.
live > *leave* 130.
live > *love* 130, 139.
living monument 28 f.
lock > *look* 128.
Lodge 42, Note 55; 166, 171 f., 174.
long > *loan* (H. 4 B, II, 1) 83.
look, s. *lock*.
loose-bodied (Shr. IV, 3) 59.
to lose (Cymb. III, 4) 44.
louse 123.
louses > *luces* 118, 129, Note 129; 122 f.
lousie 195 f.
love > *leave* 130.
love > *live* 130.
Love's Labour's Lost (I, 1) 39, 150; (ib. 184 ff.) 135; (ib. 201) 116; (ib. 204 ff. u. Euphues) 167; (ib. 300 f.) 89; (I, 2) 55, 65, 150; (II, 1) 41, 43, 150; (ib. 185 f.) 99; (ib. 186 ff.) 139; (ib. 188 f.) 117; (ib. 219) 124; (II, 2, 221) 207; (III, 1) 37, 55, 68, 110, 150; (ib. 29 f.) 94; (IV, 1) 45, 115, 150; (ib. 109 ff.) 121 f., 207; (ib. 120 f.) 191, Note 88; (IV, 2) 46, 110 f., 140 u. Note 159; (ib. 56) 59; (ib. 58 ff.) 134; (16, 85 f.) 125; (IV, 3) 40, 116, 220; (IV, 3, 67) 132 f., Note 144; (ib. 190 f.) 141; (ib. 359 f.) 126, 210; (V, 1) 111, 150; (ib. 50 ff.), 97; (ib. 66) 126; (V, 2) 27, 31, 41 f., 51 f., 184; (ib. 15 ff.) 207; (ib. 139) 116; (ib. 168 ff.) 116; (V, 2, 315 f., 394 ff.) 171; (ib. 581) 125; (ib. 628 ff.) 126, 132; Affecting 143; Charakteristik der Personen 216, 220; Armado und Sir Tophas 178; Namengebung 199; Parodie der gezierten Stilarten 159, 162, Note 19; Euphuismus 170 f.; Wortgefechte 150.
Love's Metamorphosis 182.

lubber > *lover* 130.
luce > *Lucy* 195 f.
luces > *louses* (Wiv. I, 1) 54 f.
Lucetta (Gent.) 217.
Lucio (Meas.) 219.
Lucrece (21) 133, 232; (61) 50; (91) 101; (476) 230; (578) 141; (579) 121; (672) 50; (879) 141, 169; (978) 130; (1188, 1202 f.) 130; (1205 f.) 81; (1240) 141; (1299) 139; (1329) 44; (1363) 84; (1434 f.) 43, Note 56; (1473) 50; (1491) 40; (1554) 37; (1574) 40; (1693) 97, Note 97; (1814) 32.
Sir Lucy 122 f.
Sir Lucy-Ballade 195 f.
Lusty Juventus 192.
Lyly 12, Note 24; 34; 75, Note 74; 87, 117, 122, 128 f., 157 ff., 200, 201; Alexander 175, 176; Endymion 87, 116, 175, 177 f.; Gallathea 98, 179 f.; Love's Metamorphosis 182; Maid's Metamorphosis 182; Mother Bombie 182; Mydas 179 ff.; Sapho 176 f.; Woman in the Moone 175 f.; Hofdramen 167, 171 ff.; Dramenstil 153, 169; Narren 214; *puns* 174, Verhältnis zu Shakspere 152, 153, 157 ff.

M.

Macbeth (I, 6) 41; (II, 1) 50; (II, 2, 35 ff.) 226 f.; (II, 2, 56 f.) 116; (II, 3) 30, 38 f., 46, 69, 89, 223, 227; (ib. 35 f.) 141; (ib. 146 f.) 145; (II, 4) 227; (III, 2) 80, 227; (IV, 2, 47 ff.) 93; (IV, 3) 115; (V, 3) 48, 227; (V, 8) 92. Charakteristik der Personen 223, 226 f.; Datierung 231; Schlegels Ansichten über — 114, 156.
mad (madly) > *mated* 128.
made 118.
Mätzner 22, Note 35; 110, Note 112.
maid 35, 89.
The Maid's Metamorphosis 182.
mails > *nails* 130.
maimed, mained 131.
major 46, 119.
Makamen 22, Note 37.
to make 63.
make > *man* 141; 191, Note 87.
make > *mock* 130.
Malendes Wortspiel 65 f., 83; s. Wortspiel.
Malone 47, 49, 80, 120, 173, 197, 199.
Malvolio (Tw.) 220.
man 26 f., 59.
manner 39.
manner > *manor* 165, 167.
Maria (Tw.) 220.
mark (H. 4 B, II, 1) 83.
Marlowe 139, Note 156.
marr > *make (mend)* 141.
marr'd > *married* 118, 202, 209.
marring > *marrying* 141, Note 161.
marry 111.
Mary > *Mar-I* 126.
Marry > *marry* 118, Note 121.
marrying > *marring* 54 f.; 118 f., 122, Note 132.
Mars > *mass* (Lyly) 177.
Marsh 163 f.
Marston 161, 179.
Martianus Capella 137 f.
Martin Marprelate-Schriften 175, 185.
Mary > *marry* > *Mar-I* 111.
Marx 231, Note.
mas > *mass* (Lyly) 177.
Maskell 185, Note 76.
Mason 49, 63.
mastership 132.
mated > *Kated* 128; s. *mad.*
matter 64.
mean 60, 79 f., 201.
means (All's; Rom.) 80, Note 78.
measure (Rom. I, 4) 80.

Measure (I, 1, 50 ff.) 135; (I, 2) 48, 56. 62, 72 f.; (I, 2, 50 ff.) 121; (I, 2, 71) 219; (ib. 94) 125; (II, 1) 34, 36; (ib. 47) 137; (ib. 90) 135; (ib. 200 f.) 103; (ib. 209 ff.) 199; (II, 2) 79; (ib. 161) 95; (III, 1 u. 2) 169; (III, 2) 41; (ib. 13 f.) 102; (IV, 2, 3) 206, Note; (ib. 12) 132 f., Note 144; (V, 1) 73 f., 79. Charakteristik der Personen 219; Namengebung 199.
meat (Gent. I, 2) 35.
meddler > *medlar* 124.
medlar (Rom. II, 1) 51.
Mehren 4, Note 4; 10, Note 20.
Meiosis 211.
to mend 66; 147 ff.
a mender of bad soles 147 ff.
to mend > *to marr* 141.
Menenius 47, 212, 226.
Merchant of Venice (I, 2) 79 f., 201; (I, 3) 73; (II, 2) 80 f.; (II, 5) 201; (ib. 54) 138; (II, 6) 43, 86; (II, 8) 59; (II, 9) 138; (III, 1) 71; (ib. 33 f.) 120; (III, 2) 43, Note 56; 90 f., 138; (III, 5, 42 ff.) 117; (ib. 51 ff.) 219; (IV, 1) 144; (V, 1) 43, Note 56; 49, 76, 81 f., 144; (ib. 129) 74, Note 73; (ib. 259) 98; Schlusscene 32, Note 46; Charakteristik der Personen 219; Launcelot 97, 185; Namengebung 199.
Mercutio (Rom.) 222 f., 226.
Mermaid Inn 128, Note 137; 193.
Merry Passages and Jests 188.
Metaplasmus 132.
Middleton 179.
Midsummer Night's Dream 184, 196, Note 104; (I, 2) 59, 66; (II, 1) 36 f., 80; (II, 2) 37, 65, 80, 138; (III, 1, 69) 135; (III, 2) 43, Note 56; (IV, 1, 76 f.) 142; (ib. 200 ff.) 198; (V, 1, 178 f.) 139, 207; (ib. 194 ff.) 137; (V, 311 f.) 119, 144, Note 165; 146 f.; 172; (V, 5, 6) 133; Alliteration 140; lyrische Stellen 187; Charakteristik der Personen 220; Namengebung 199; Lyly 179, Note 59; 182.
Milan (Tp. V, 1) 79.
Miles gloriosus 107.
Mimesis 142.
mine (Hml. III, 2) 76 f.
Miranda (Tp.) 217.
misplacing 135, 137.
Missverständnis 16 f., 54, 67, 103.
misunderstanding, s. Missverständnis.
moan (Lucr. 1363) 84.
mock > *make* 130.
Molinet 204, Note.
moor, s. auch *more*.
Moore, Th. 47.
Moral-Play 190.
more > *moor* 117.
Morley 156 ff, u. Note 11; 159, Note 14; 162, 164, 167 u. Note 31; 170 f., 173 f. u. Note 48; 175.
Moth (LLL.) 220.
Mother Bombie 178, 182.
motion (LLL. V, 2) 27.
move (Tw. III, 4) 37.
mov'd 132.
moved (Gentl. II, 1) 31.
Müller 105, Note 105; 114.
Munday 125, Note 134.
Murassaa 12.
Musikalische Figuren 6.
Mydas 179 ff.

N.

nails > *mails* 130.
Nares 189, Note 85.
Narren, Shaksperes 213 ff.
Nash, Th., 64, 117, 121, 166, 186, 192.
natural (Lr. II, 1) 50.
naught > *nought* 117 f.

nave, s. *knave* 120.
neat 82.
Nell > *an ell* 134.
Nicholson, Brinsley 117, 139.
the nicknamer 211.
night, s. *knight*.
Ninnies, s. Fools.
Ninny's tomb 135.
noble 45, 50, 56, 71, 82.
nobleman 71.
Nobody (Tp. III, 2) 33.
Nod-Ay (Gent. I, 1) 126 f.
noddy (Gent. I, 1), 126 f.
Noëtische Figuren 101.
North, Th. 159, 160, 164.
nos > *nose* 185.
not for a world (Tp. V, 1) 86.
note (Rom. IV, 5) 72.
Nought > *naught* 117 f.
No, Valentine (Gent. III, 1) 58 f.
Nugae antiquae 121, Note 128; 188.
Nym 198, 222.

O.

Jack Oates 190, Note 86; 191.
to obtain (H. 4 A, I, 2) 69.
odd days (Rom. I, 3) 56.
Oechelhäuser 215, 219, Note 136 u. 137; 221.
offence (Hml. III, 2) 61.
se offendendo 136.
of me (All's IV, 2, 65) 91.
Sir John Oldcastle 41, Note 54.
Oldys 193.
one (Sonnet 42) 32; 146 f.
oneyers 145.
An open et cætera (Rom. II, 1) 51.
Orientalen und das Wortspiel 110.
Othello (I, 1, 33) 145; (ib. 119) 102; (I, 2, 52 f.) 111; (I, 3) 40, 45; (ib. 221 ff.) 169; (II, 1) 40, 45, 81, 230; (III, 1) 223; (ib. 15 u. 24) 206, Note; (III, 4) 65, 67 f., 73, 223; (IV, 1) 65, 229; (IV, 3) 230; (ib. 68 f.) 139; (V, 1, 4) 141; (V, 2) 90; (V, 2, 358) 139; Charakteristik durch das Wortspiel 214 f., 223, 229; malendes Wortspiel 230.
to be out (Caes.) 147 ff.
out-frown 145.
out-herod 145.
to outnight 49, 144.
out-villained 145.
Out with't (All's I, 1) 49.
to oversee (Lucr. 1205 f.) 81.
to owe (Lr. I, 1) 50.
Oxymoron 101.

P.

packing (Hml. III, 4) 38.
paid 82, 92.
pale (Wint. IV, 3; Ven. 230) 37.
palm > *palmer* 131.
Pandar 198.
Pandarus (Troil.) 222.
Paragoge 132.
Parechesis 2, 3, 23, 106 f., 109.
Paregmenon 144.
parisonic antithesis 162.
Parolles (All's) 220.
Paronomasie 2, 3, 6, 23 f., 107, 109.
Pasquil's Jests 189, Note 84.
passage (All's I, 1) 49.
past (Cymb. I, 1) 61 f.
to pay (H. 5, IV, 1) 74.
peace (Mcb. III, 2) 80.
peach 132, Note 144.
pearls (H. 4 B, II, 4) 95.
Peele, G. 189, Note 84.
peer 232.
peer > *peerless* 133.
pen > *penury* 131.
perchance 133.
Pericles (II, 1) 224; (IV, 2) 66; (IV, 3) 224; (IV, 6) 61, 224; (IV, 6, 39) 51; Charakteristik der Personen 224; Datierung 231.

Perissologie 101.
person > *pers on* 125 f.
Peter's (Hugh) Jests 188.
Petrarca 160, 185, Note 77.
Petruchio (Shr.) 230.
Pettie, George 159, 160.
to phebe 145.
Pheezar 145.
picked 204.
pickle (Tp. V, 1) 58.
piece 133.
piece of service (H. 5, III, 2) 89.
Pig (H. 5, IV, 7) 52.
Pilgrimm (36) 132 f. Note 144; (182 f.) 133; (223) 130; (300) 115; (353, 368, 372) 139.
pipe-wine (Wiv. III, 2) 27.
Pistol 198 f.
pitch 51.
plaguy (Troil. II, 3) 38.
plant > *Plantagenet* 131.
Platen 134, Note 148.
Plautus 107.
play (Ant. II, 5) 114.
to play upon (Hml.) 146.
Pleonasmus 101; 144.
Ploke 23, 211.
to pocket up 63.
points 63.
Polonius, als Euphuist 168.
pomegranate (All's, II, 3) 89.
Pompejus 103, Note 104; 134, Note 148.
Pompey Bum 199.
Porter (Mcb.) 223.
post 81, 188 u. Note 82.
power (Cor. II, 3) 80.
pox (H. 4 B, I, 2) 100.
prayer (H. 4 A, V, 1) 64.
presence < *presents* 42.
Precieuses ridicules 170 f.
prick 51.
in print (Gent. II, 1) 85.
prodigious 135.
proditor > *protector* 129.
proofs (H. 4 B, II, 4) 55.
proper (Lr. I, 1) 77.
proportion 135.
the Proportion 210.
Prosonomasia 211.
protector, s. *proditor*.
protest (Rom. II, 4) 103.
Prothesis 132.
pulcher 135.
puns, punnings 2, 22; 25, Note 40; 105, Note 105; 206, Note; s. auch Lautspiel.
Pur (Lr. II, 6) 40.
put down (Ado, II, 1) 63.
put out (Oth. V, 2) 90.
Puttenham 19, 99 f. u. Note 101; 118 f., 126 f., 130; 132, Note 142; 140, Note 159; 142; 144, Note 166; 160, 164; Verhältnis zu Shakspere 208 ff.

Q.

quails (Troil. V, 1) 31, Note 46.
quaint Ariel (Tp. I, 2) 104.
quarter 54 f., 122.
quibble, quibbling 2, 25; Note 40; 175.
Mrs. Quickly 213, 218.
Quiddits, quiddity 25, Note 40; 33, Note 48.
quillits 206, Note.
Quintilian 5, 13, 21; 53, Note 60; 107, 109, 125.
Quips 25, Note 40; 33, Note 48; 176.
quote, s. *coat*.

R.

Rabelais 19, 204, Note.
Räthselspiel 26, 96.
Räthselworte 97.
Raleigh 139, Note 156; 166; 193.
Ralph Roister Doister 94, Note 96.
rank (As, I, 2) 40.

rat 47 f.
rebel (Merch. III, 1) 71.
Rebounde, the 118 f., 209.
rebuked (rebused) 135.
red > *rid* 127.
Reimspiele 8, 108; 130, Note 140; 138 f., 164.
remov'd 132.
Renan 4.
A rescue (H. 4 B, II, 1) 103.
retrograde (All's I, 1) 44.
Rhetoren, die römischen 107.
Rich, Barnaby 166.
Richard 2; (I, 1, 97 ff.) 117 f.; (II, 1) 80; (II, 1) 225; (ib. 144 f.) 92; (II, 3) 67, 81; (III, 3) 66; (III, 4) 43, Note 56; 225; (IV, 1) 65 f.; (IV, 194 ff.) 142; (IV, 4) 82; (V, 5) 71, 83; Charakteristik der Personen 225; malendes Wortspiel 229 f.; Gaunt 156.
Richard 3 (I, 1, 2) 116; (ib. 8) 141; (ib. 106) 167; (I, 3) 49, 111; (I, 3, 165 f.) 141; (ib. 233) 95; (I, 4, 167 ff.) 98; (ib. 171 f.) 138; (II, 4) 69 f.; (III, 1) 43, Note 56; 65; (ib. 127 f.) 95; (III, 2) 66; (IV, 4, 222) 124 f.; Charakteristik der Personen 225 f.
Richter 9.
rid, s. *red*.
ring (Merch. Schlusscene) 32, Note 46.
rings (Lr. V, 3) 40; s. auch *wring*.
roam, s. *Rome*.
Robin Goodfellow 189, Note 189.
Robin Hood 192.
roe > *Romeo* 131.
Rome > *roam* 117.
Rome > *room* 115, 117.
Romeo (I, 1) 43, Note 56; 48, 84, 222; (I, 1, 3) 121; (I, 2, 12 f.) 118, 209; (ib. 39 ff.) 137; (I, 3) 39, 56; (ib. 57 f.) 116; (ib. 62) 111; (I, 4) 65, 78, 80, 230; (ib. 12) 202; (I, 5, 102) 131; (II, 1) 31 f., Note 46; 82; (II, 1, 35 f.) 51; (II, 2) 42 f., 142; (II, 4) 37, 48, 64, 80, 103, 112; (ib. 30 ff.), 206; (ib. 39 f.) 131; (ib. 53—70) 145; (ib. 87) 202, Note; (ib. 88 ff.) 125; (III, 1) 32, 88, 202; (III, 2, 83 f.) 226; (III, 3) 78; (ib. 98) 129; (III, 4) 88; (ib. 8) 117; (ib. 75 ff.) 226; (III, 5, 94 ff.) 93 f.; (ib. 119 ff.) 167 f.; (ib. 127) 116; (ib. 153) 145; (IV, 4, 13) 132; (IV, 5) 37, 56, 72. Charakteristik der Personen 222 f.; malendes Wortspiel 230; tragisches Wortspiel 226.
Room, s. *Rome*.
rope-tricks 135 f.
Rosalinde (As) 219.
round (Err. II, 1) 36.
Rowley 192.
Le Roy (H. 5, IV, 1) 55.
royal 46, 71.
royal man 71.
rue 225.
Rückert 22, Note 37; 107, 110.
Rüpel 56.
Rüpelspiele 101, 108, 134 ff.
Rushton 32, Note 47; 33 f., 39, 68; 75, Note 74; 82, 87; 89, Note 93; 117 ff. und Note 125; 121, Note 128; 122 f., 126 ff.; 140, Note 159; 141, Note 161; 144, Note 166; 158, Note 11; 161; 167 ff., 170 f., 175, 186; 196, Note 102; 208, 210 f.

S.

sack 111.
sack cloth 132.
Sachwitz 84, Note 85.
salad > *sallet* 124.
salade 204, Note.
sallet 124, 222.
salt-fish 122, Note 131.

salute 186.
salvation 136.
salve (LLL. III, 1) 110.
Sapho and Phao 176 f.
Sarrazin 186.
Satyre Menipée 204, Note.
scabs 32.
Schack, A. F. v., 4, Note 4; 10, Note 20.
Scharfsinn 24.
Scherr, J. 161, Note 16.
Schiller, Fr. v, 23; Wallensteins Lager 107, 127, Note 137; 175.
Schipper 140 und Note 159; 194, Noten; 195.
Schlegel, Fr. v., 156, Note 10.
Schlegel, A. W. v. 7, 21, 28, Note 42; 58, 87, Note 89; 94, 110, Note 112; 114, 151, 193, Note 3; 154, Note 4; 155 f., 170, Note 40; 195, 212, Note; 214, Note 132; 221, 226.
Schmidt, Al. 20, Note 30; 25, Note 40; 28, 32, 37, 38, 40, 43 u. Note 56; 47, 49 f., 58, 59, 60, 61, Note 64; 64, 66, 67, 85, 87, 111, 129, 130, 136, 227, Note.
Schmidt, Im. 22, Note 35.
Schwan 158, Note 11; 162, Note 21.
S. Walter Scott 167, Note 31.
Scots 65.
scour (Gent. III, 1) 92.
scriptures (Cymb. III, 4) 40.
Sebastian (Tp) 217.
Seitz, Dr. K. 140.
sense (Meas. II, 2) 79.
Sentenz und Wortspiel 201 f.
serve (LLL. I, 1) 89.
to set the world on wheels (Gent. III, 1) 85 f.
several (LLL. II, 1) 41.
Seville, s. *Civil.*
shadow 74 f.
Shake-scene 185, 197.
Shakspere, Anspielung auf seinen Namen 176; gegen den Stil seiner Zeitgenossen 183 f.; Verhältnis zu Lyly 152 f., 157 ff., 178; zu Puttenham 208 ff.; als Schüler und Meister des Zeitalters 151; als Theoretiker des Wortspiels 59 u. Note 63; 62 f., 67, 122, 125 f., 204 ff.
Shaksperes Ausdrücke für das Wortspiel 25, Note 40; 206, Note 120; Aussprache 112 ff.; Euphuismus 157 ff., 166 f., 169 ff.; Gedichte 145; Humor 154; Prosa 212 ff.; Reime 115 f.
Shakespeare's Jest-Book 189, Note 84.
New Shakspere-Society Transactions 25, Note 40.
Shallow (H. 4 B) 222.
shame > *fame* 130.
Sharpe 212, Note.
sheep > *ship* 124.
sheet (Ado, II, 3) 75.
Sheridan 107; 134, Note 148.
shield (Lucr. 61) 50.
ship, s. *sheep.*
shoot, shooter, s. *suit, suitor.*
Shrew, The Taming of the; Allgemeines 46; (I, 1, 31) 128; (ib. 54 f.) 128; (I, 2, 7) 135; (ib. 17) 120; (ib. 112 ff.) 135 f.; (II, 1) 63, 68, 87, 97, Note 97; (ib. 148 f.) 100; (III, 2, 246) 128; (VI, 1) 45; (IV, 1, 57 ff.) 95; (IV, 3) 59, 89; (IV, 5, 6) 116; (V, 2) 82, 115. Charakteristik der Personen 219; malendes Wortspiel (V, 2) 230; Namengebung 199; Wortgefechte 150; Verhältnis zu Mother Bombie 178.
Sick at the heart (LLL. II, 1) 99.
Sidney 130, 160, 164, 166, 172, 211.
siege (Tp. II, 2) 31.

Silence (H. 4 B) 222.
simiter > *smiter* (Lyly) 177.
Simulatio 53, Note 60.
sin > *chin* 130.
single 30 f., 41.
singularity (Cor. I, 1) 32.
sink (a pace) > *cinque-pace* 126.
Sinnspiel 15.
Sinnwitz 84, Note 85.
Skeat 121.
Slender 213.
Snatches 206, Note.
soles > *souls* (Caes.) 147 ff.
solus (H. 5, II, 1) 103.
Somer 192.
son > *sun* 116, 168,
Sonnets (6, 12) 130; (19, 14) 130; (42) 32; (49, 13) 130; (63, 13) 44; (68, 3) 40; (71, 12) 130; (72, 2) 130; (73, 14) 130; (78, 13) 112; (84, 5) 131; (85, 4 f.) 128, Note 138; 207; (86, 4) 139; (103, 9 f.) 141; (104, 2) 145; (104, 10) 40; (127, 1) 45; (ib. 6) 40; (ib. 11) 40; (131, 4) 40; (131, 12) 45; (144, 3) 40; (147, 9) 129; (ib. 13) 40; (148, 8) 117.
sore 49.
sorel 134.
sound 72 f., 146 f.
sounds (Lucr. 1329) 44.
souris 19.
Spalding 152.
Speed (Gent.) 217.
speed > *Speed* 111.
Spenser 47, 163, Note 23; 197.
spirit 1.8, Note 138.
Spitzfindigkeit 24, 25, Note 40.
Sprachbild 11.
Sprachkunst 1 ff.
Sprichwort 85 ff., 118, 142, 200 ff.
to stab 60.
stand 46, 48.
standard 58.
Staunton 32, 132, 149, Note 168.
to stay for (Gent. III, 1) 91.
to steal 46.
steal away 69.
Steevens 49, 81, Note 79; 116, 118, Note 122, 137.
Stephano 213, 216 f.
Still better and worse (Hml. III, 2) 74.
Stoics > *stocks* 128, 165, 167, Note 34.
Stoiker, über das Wortspiel 21.
stomach 35, 48.
stones 51, 59, 83.
strong 82.
study 87, 232.
stuffed 59.
stumble 70.
Style > *stile* 116.
subjects 167.
Suffolk > *suffocate* 131.
suit 31, 36, 43, 69.
suit > *shoot* 121 f.
suitor > *shooter* 121 f.; 167, Note 34.
suited 145.
Summer's Last Will and Testament 186, 192.
sun (Hml.) 222.
sun > *son* 87 f., s. auch *son*.
Surrey 160, 164, 169, Note 37.
Synonyma 21, 41, 44, 52, 72 ff., 78 f., 101, 108, 111, 137.

T.

tabor (Tw. III, 1) 91.
tail (Lr. I, 2) 39 f.
take < *mistake* 53.
to take it in snuff (H. 4 A, I, 3) 89.
to take of my edge (Hml. III, 2) 74.
to take up (Wiv. IV, 2; Shr. IV, 3) 89.
talent 110 f.
talon 110 f.
tang, s. *tongue*.
Tarlton 189, Note 84; 190.
Taste > *test* 117.

Taubmann 99, Note 99; 110, Note 113; 134, Note 147; 142, Note 163.
Tautologie 140, Note 159.
Taylor 188.
temperance (Tp. II, 1) 58.
Tempest (I, 1) 104; (I, 2) 30 f., 41, 104; (I, 2, 143) 141; (ib. 364) 128; (ib. 411) 217; (II, 1) 35, 58; (II, 1, 16 ff.) 121; (ib. 46) 217; (ib. 76) 207; (ib. 101 f.) 139; (II, 1, 141 ff.) 217; (ib. 221 ff.) 97; (ib. 249) 179; (II, 2) 31, 104; (ib. 52) 128; (ib. 140 ff.) 179; (III, 1, 37) 145; (III, 2) 33, 58, 65; (IV, 1, 47 ff.) 138; (ib. 219) 116; (V, 1) 49, 58, 79, 86; (V, 1, 88 ff.) 138; Datierung 231; Verhältnis zu Endymion 179.
tender 66 f., 81.
text, s. *taste*.
Textkritik 42, 62 f., 80, 83, 91, 120, 129 f., 133 und Note 145; 135, Note 149; 231 f.
theft 46, 69.
Theobald 39, Note 53; 47, 83, 135, Note 149.
Thersites (Troil.) 222.
Thiessen 66.
Thimme 160.
Three > *trees* 129.
to thrust upon (All's I, 1) 46.
Thümmel 193, Note 91; 214 f., 221.
Tied > *tide* 116.
time 83.
Timon (I, 1, 203 ff.) 51; (II, 2) 83, 104; (ib. 180) 129; (III, 4) 42, 64; (IV, 2, 41) 141; (IV, 3) 38, 66; (ib. 305 ff.) 124; Charakteristik der Personen 214 f., 223; Datierung 231.
Titus Andronicus (II, 1) 169; (III, 1) 40, 45, 48, 115; (IV, 2) 40, 62, 230; (ib. 52 f.) 117; (IV, 3) 56, 222; (ib. 79 f.) 137; (IV, 4) 222; (V, 3) 48; Charakteristik der Personen 222; Datierung 231; malendes Wortspiel 230
to > *too* (Ado I, 1, 53 f.) 95.
Sir Toby (Tw.) 220.
tongue > *tang* 128.
Topas (Tw. IV, 2) 63.
Tottels Miscellany etc. 160.
Touchstone (As) 219.
Traductio 144, Note 166; 210.
Translacor 144, Note 166; 210.
translate 193.
transverse alliteration 162, Note 20; 168.
Trap > *tropically* 129.
trash 81.
Trench 88, 200.
Trinculo 215 ff.
tripping > *triplex* 131.
Troilus (I, 1) 31; (ib. 98) 198; (I, 2) 81, 95; (ib. 145 ff.) 129; (ib. 151 f.) 95; (I, 3) 80, 97, Note 97; (II, 1) 32, 64, 222; (ib. 42) 206, Note; (II, 3) 38, 222; (III, 1) 222; (III, 2) 38; (ib. 60) 42; (ib. 210 ff.) 198; (III, 3, 230 f.) 138; (IV, 2) 48; (IV, 4, 32 ff.) 131; (V, 1) 31 f., Note 46; (ib. 10) 129; (V, 2) 31 f., Note 46; (V, 5, 40) 133; (V, 7) 31; (V, 10) 35; Charakteristik 222; Wortgefechte 150.
tropically 129.
Troy > *Troilus* 131.
true 60, 76.
Tschischwitz 184, Note 73.
Türken und das Wortspiel 110.
Tweddel 189, Note 85.
Twelfth Night (I, 1) 116; (I, 2, 5 f.) 133; (I, 3) 103, 150 (Wortgefecht); (ib. 74 ff.) 99; (I, 5) 63, 142 (Echospiel); (ib. 6 ff.) 121; (ib. 159 f.) 133; (II, 1) 168; (II, 3) 76; (ib. 184 f.) 119; (II, 4) 59 f.; (II, 5, 123 ff.) 111; (ib. 132 f.) 116; (III, 1) 88, 91, 202, 220; (ib. 2 ff.)

91, 232; (ib. 12 ff.) 207; (ib. 41) 208; (ib. 52 ff.) 98; (ib. 75) 117; (III, 4) 37, 65; (IV, 1) 116, 184; (IV, 2) 63; (V, 1) 202; (ib. 41) 131; Charakteristik 215, 220 f.; Namengebung 199 f.; Verhältnis zu Gallathea 180.
Tybalt (Rom. II, 4) 64.
tyring-house 194.

U.

Ulrici, Herm. 152 f., 173, Note 44; 174, 175, Note 50; 177, Note 54; 179, 182, Note 67; 186, Note 79; 215, Note 132; 216, Note.
unbound 39.
to undermine 30.
to understand 71.
unready 68.
Upshear Henry 197.
urchins 104.
usurer 136.

V.

Vehse 231.
vel < *Fell* 110, Note 113.
Venus (230) 37; (231, 239) 115; (372) 47 f.; (375, 378) 130; (379) 95; (387) 130; (401 f.) 224; (426) 130; (432 f.) 133, 224; (478) 141; (500, 568) 130; (595) 32; (715 f.) 59, Note 63; (863) 116; (870, 885, 889) 104; (934) 141; (1006) 48; (1105) 104; Charakteristik 224.
Vice 190, 214.
vildest, s. *wildest*.
villain 68, 102.
Viola (Tw.) 221.
Vischer, Fr. 183.
Vitia orationis 23, 137.
Volksetymologie 120, 131 ff., 134 ff., 145.
Volksscenen 143.

W.

Wahl 70, Note 70; 86, Note 86; 87 f., 95; 99, Note 100; 118, 142, 170, 201 ff.
waist 41.
Wallop 188.
to want 145.
Warburton 171, Note 41.
Ward 158, Note 11; 167, Note 32; 171; 172, Note 44; 173; 176 f.; 179, Note 61; 182; 197, Note 106.
Warner, Albion's England 164 f.
wash 92.
waste > *waist* 181, Note 65.
water 63.
Watson 160.
Webbe 164, 174.
wed > *woo* (Euph.) 168.
wee men > *weemen* 210.
we men > *women* 126.
Westminster Quibbles 188.
Weymouth 158, Note 11; 159, Note 13; 161, Note 16; 162 ff.; 170, Note 38; 171.
wholesome 104
Wiederholung, Figur der 142 ff.; ohne Spiel 52.
wildest > *vildest* 120.
wildly (Hml. III, 2) 73.
will 55.
William (As) 217.
Wilson (Art of Rhetoric) 160, 164.
Winchester goose 34 f.
Winter's Tale (I, 1) 168; (I, 2) 82, 221; (II, 1) 221; (II, 3) 80; (III, 2) 221; (III, 3) 231 (Datierung); (IV, 2) 163; (IV, 3) 37; (IV, 4) 34, 56, Note 62; 89, 221; (IV, 4, 109 f.) 138; (V, 2) 168. Charakteristik 217, 221.
Wit (As, I, 2) 86.
The Witch of Edmonton 87.
withmade 132.
Withmade > *with maid* 125.

Wit-old > *wittol* 126
Witz 24; der bildliche — 97.
Witzgefechte am Elisabethinischen Hofe 161.
Witzworte 13, 19.
Wives, The Merry — of Windsor (I, 1) 54 f., 103, 195 f.; (ib. 17 ff.) 122 f.; (ib. 25 f.) 118; (ib. 123 f.) 120; (I, 1, 258) 135, Note 149; (I, 3) 36; 181, Note 65; (I, 3, 10) 145; (I, 4) 135; (II, 2, 111 f, 157) 198; (II, 3, 3 f.) 135; (III, 1, 14) 199; (ib. 44) 138; (III, 2) 27; (III, 3) 31; (III, 3, 166 f.) 133; (III, 4) 55; (III, 5, 41 f.) 136, Note 152; (IV, 1) 218; (ib. 28 ff.) 135; (IV, 2) 89; (IV, 4) 104; (IV, 5) 82; (ib. 79) 125; (V, 5) 115; (ib. 11 f.) 116; Charakteristik 218; Datierung 231; Namengebung 199; Evans Spiele 130; *humour* 144, Note 165.
woe (Lucr. 1363) 84.
Woe > *woo* 117.
The Woman in the Moone 175 f.
women, s. *we men* 126.
wood 80.
woodcock 39.
word 84.
Words > *worts* 120.
Wortdoubletten 13.
Wortgefechte 17, 122, 145 ff., 149 f., 173, 175, 223, 229 f.
Wortklangspiel 22 f., 137 ff.
worts, s. *words*.
Wortspiel; Definition 2 f.; Entstehung 3 f.; Kritik des Wortspiels 12; eigentliche 12 f., 108 ff.; uneigentliche Spiele 12, 108. Technik des Wortspiels 14. Architektur des Wortspiels 16, 44; als Mittel der charakterisierenden Kunst 16 f., 27, 29 f., 211 ff.; zusammengesetztes Wortspiel 14, 17, 70; — mit Gleichklang 109, mit Theilung der Wörter 125 ff.; mit Lautspiel 106; —, dienendes 138 ff.; als Mittel der Komik 6, 24; — der Bitterkeit 142; —, malendes 229 f.; — der Tragik 224 ff.; — mit Namen 185, 196 ff.; — in der Namengebung 198 ff.; — in den Jest-Books 188 ff.; — in Anekdotenform 75; — im Euphues 162 ff.
Wortwitz 13, 106; in den Reden der Hausnarren 189 ff.; in Reim und Spruchform 192; in Shaksperes Lustspielen 153; unfreiwilliger 134.
Wright, A. 30, 32, 33, 35, 47, 58, 62, Note 65; 73; 83, Note 82; 119, 121, 122, Note 130; 124, 129, 130, 136, 137, Note 154.
wring > *ring* 120.
Wyatt 160, 169, Note 37.

Y.

yet 143, 207.
yew > *you* 176 f.
you 72, 76, 97.
your 71 f.

Z.

zealous > *jealous* 164, Note 24; 165.
Zeuner 140.
Zusammengesetzte Spiele, s. Gruppenspiele.
Zweideutigkeit, bloße 6, 20, 21, 24 f.

Druckfehlerverzeichnis:

S. 4,	Zeile	13	v. u.	lies (Histoire statt Histoire.
S. 36,	„	4	v. o.	„ (so . . . statt (So . . .
S. 110,	„	5	v. u.	„ Fr. Koch statt J. Koch.
S. 116,	„	2	v. u.	„ H 5, II, Chor. 26.
S. 118,	„	1	v. u.	„ Antanaclasis.
S. 118,	„	9	v. u.	„ lehrreich.
S. 121,	„	12	v. o.	„ H 4 B, V, 5, 91—93.
S. 183,	„	20	v. o.	„ V, 1 statt 5, 1.
S. 190,	„	13	v. u.	„ oben statt unten.
S. 209,	„	2	v. o.	„ Antanaclasis.

Druck von Gottlieb Gistel & Comp. in Wien.

WIENER BEITRÄGE

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG

VON

DR. K. LUICK
AO. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER UNIVERSITÄT IN GRAZ

UND

DR. A. POGATSCHER
AO. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER DEUTSCHEN UNIV. IN PRAG

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. J. SCHIPPER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE UND WIRKLICHEM MITGLIEDE DER
KAISERL. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN.

II. BAND.

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER
1895.

GRUNDRISS

DER

ENGLISCHEN METRIK

VON

J. SCHIPPER.

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER
1895.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

FELIX DAHN

IN

ALTER FREUNDSCHAFT

GEWIDMET.

VORWORT.

Mit dem vorliegenden Buche gedenkt der Verfasser ein Versprechen einzulösen, welches er auf der Rückseite des Titelblattes des zweiten Bandes seiner „Englischen Metrik", Bonn, Verlag von Emil Strauß, 1881—1888, 2 Theile in 3 Bänden, gegeben hat, und dessen Erfüllung seither in verschiedenen jenem Werke zu Theil gewordenen Besprechungen als wünschenswert hingestellt worden ist. Doch erschien es unthunlich, nur etwa ein kleines Büchlein zur ersten Orientierung zu schreiben, wie dies gelegentlich empfohlen wurde. Die englische Metrik ist ein zu wichtiger Zweig der englischen Philologie, zu enge mit der Sprachgeschichte einerseits und mit der Literaturgeschichte andererseits verbunden, um nicht zu einem ernsten und eingehenden Studium berechtigt zu sein. Außerdem musste der erste, das nationale Metrum in seiner geschichtlichen Entwicklung behandelnde Theil des Buches, da bekanntlich dieser Gegenstand während des letzten Jahrzehnts im Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses stand und noch steht, gänzlich neu ausgearbeitet werden.

Dieser Abschnitt konnte, wenn die Resultate früherer Forschungen, so weit der Verfasser ihnen zuzustimmen vermochte, und sein eigener wissenschaftlicher Standpunkt, von welchem aus er der von ihm für richtig gehaltenen Zweihebungstheorie der alliterierenden Halbzeile weitere, in dem Entwicklungsgang derselben liegende Stützen geliefert zu haben glaubt, hinlänglich klar und zusammenhängend zum Aus-

druck gelangen sollte, nicht wohl knapper abgefasst werden, als es geschehen ist. Dadurch war dann auch der Umfang der folgenden Theile vorgezeichnet, die übrigens auch ohnehin kaum weiter hätten gekürzt werden können. So viel, wie irgend möglich, ist hier die Darstellung auf die Ausführung des Wichtigsten beschränkt und im Übrigen auf das Hauptwerk verwiesen worden, auch bezüglich der Bibliographie. Hinsichtlich der Nachträge dazu sind gleichfalls nur die nennenswertesten Arbeiten erwähnt worden, da die verschiedenen alljährlich erscheinenden bibliographischen Verzeichnisse ja ohnehin für wissenschaftliche Specialuntersuchungen nachgeschlagen werden müssen.

Da Beschränkung die Aufgabe des Buches war, so bedarf es wohl keiner Entschuldigung, dass nicht noch weitere Dichterwerke untersucht worden sind, als in dem Hauptwerke geschehen ist. Mangel an verarbeitetem Material ist diesem von keiner Seite zum Vorwurfe gemacht worden, und wenn auch vielleicht der eine oder der andere neuere Dichter noch hätte berücksichtigt werden können, so erschienen doch die in dem Hauptwerke entwickelten metrischen Formen, sowohl bezüglich des Vers-, als auch des Strophenbaues, in ihrer Gruppierung und Classification ausreichend, um die etwa nicht besprochenen oder neu auftauchenden Formen ihnen leicht einordnen zu können.

In dem ersten, von der Verslehre handelnden Buche ist nach einigem Zaudern die Skansion der mitgetheilten Beispiele durch Accentuation der betonten Silben vollständig durchgeführt worden. Metrische Zeichen neben den Verszeilen, wie sie im ersten Bande der „Englischen Metrik“ gewählt wurden, lassen sich nicht consequent durchführen und sind in allen solchen Fällen unzulässig, wo die Beispiele im fortlaufenden Texte stehen. Dass die consequente Accentuierung der rhythmisch betonten Silben sein Bedenkliches hat, ist dabei keineswegs verkannt worden. Namentlich können ja die feineren Tonunterschiede auf diese Weise nicht wiedergegeben werden. Es muss daher hier ausdrücklich gegen etwaige schematische Skansion, wenn dem Ver-

fasser eine solche untergelegt werden sollte, Verwahrung eingelegt werden. Die Accente sollen nur dazu dienen, dem Leser das Verständniss der im Texte enthaltenen Ausführungen zu erleichtern, und sie werden dies auch thun trotz gelegentlicher Versehen, die bei so minutiöser Darstellung sowohl bei der ersten Bezeichnung, wie auch später beim Druck mit untergelaufen sein werden. Gar keine Accente zu setzen, wäre jedenfalls bequemer und sicherer gewesen, zugleich aber auch weniger entgegenkommend gegen die Leser dieses Buches. So darf wohl gehofft werden, dass man diese Rücksichtnahme als solche anerkennen und den Verfasser nicht zum Lohne dafür die Mängel, die einer solchen Bezeichnungsweise anhaften, allzu bitter empfinden lassen werde.

Hinsichtlich der Berücksichtigung der älteren und neueren Sprachperiode wird man dem Buche ebenso wenig wie dem Hauptwerke den Vorwurf machen können, dass die erstere bevorzugt worden sei. Im Gegentheil, abgesehen von dem ersten, die alliterierende Langzeile behandelnden Abschnitt, der sich naturgemäß vorwiegend mit angelsächsischen und mittelenglischen Versformen beschäftigen musste, für die sich der Verfasser auf die epochemachenden Forschungen von Ed. Sievers für das Angelsächsische, sowie für das Mittelenglische auf die eingehenden Arbeiten von K. Luick, der ihn auch in dankenswertester Weise bei der Correctur unterstützte, beziehen konnte, sind die mittelenglischen Formen namentlich dort, wo sie zur Begründung und als Quelle der neuenglischen unentbehrlich waren, herbeigezogen, im Übrigen aber sind in erster Linie neuenglische Verse und Strophen als Beispiele citiert worden, um auf diese Weise das Buch auch für die Zwecke der an Gymnasien, Realschulen und sonstigen die englische Sprache berücksichtigenden Lehranstalten beschäftigten Lehrkräfte ebenso sehr wie für das Universitätsstudium verwendbar zu machen. Hoffentlich wird es sich deshalb, da auch den mittelenglischen Vers- und Strophenformen überall die ihnen zukommende Berücksichtigung zu Theil geworden

ist, als Handbuch bei Vorlesungen über englische Metrik, wobei, schon um das lästige an die Tafel Schreiben der Beispiele zu vermeiden, den Herren Collegen ein Hilfsmittel nicht unlieb sein dürfte, nicht weniger brauchbar erweisen. Den Herren Studierenden der englischen Philologie aber beabsichtigt der Verfasser mit diesem Buche in erster Linie ein den gesammten Stoff der englischen Metrik behandelndes, den Inhalt des Hauptwerkes auf den vierten Theil seines Umfanges reducierendes Lehrbuch darzubieten, welches ihnen die dem wesentlichsten Bestandtheile nach unbestritten gebliebenen Resultate dieses Wissenschaftsgebietes, dem gegenwärtigen Stande der Forschung entsprechend, in übersichtlicher Form vorführt, dabei auf abweichende Ansichten in einigen Detailfragen kurz hinweist und ihnen die erforderliche Anleitung gibt zu selbständigen wissenschaftlichen Forschungen auf metrischem Gebiete.

Vielleicht auch lässt sich der eine oder der andere dichterisch beanlagte deutsche Musensohn durch das Studium dieses Werkes anregen, die schönsten der mannichfachen, kunstvollen und zum großen Theile sehr melodischen Strophenformen der englischen Poesie in eigenen Dichtungen nachzubilden, wobei er zu beglückwünschen sein wird, wenn er sich in ähnlicher Weise damit als Meistersänger bethätigt, wie der deutsche Dichter, mit dessen Namen dieses Sammelwerk metrischer Formen der englischen Poesie, die ja auch ihm, namentlich für seine schönen Romanzen und Balladen, so reiche und fruchtbare Anregung bot, geschmückt ist.

Wien, im Mai 1895.

J. Schipper.

INHALTSVERZEICHNISS.

I. BUCH. VERSLEHRE.

Erster Theil. Das nationale Metrum.

KAPITEL 1.

Allgemeine Einleitung zur Verslehre.

Seite

§ 1. Begriff der Metrik. Bildende und musische Künste 1
§ 2. Takt und Rhythmus. Rhythmische Reihen 2
Verse und ihre Begrenzung 2
§ 3. Quantität und Accent. Accentarten 3
§ 4. Bedeutung derselben für den Versbau. Hauptarten desselben: Nationale Langzeile und gleichtaktige Verse. Arten von Takten oder Versfüßen 5
§ 5. Der Reim und seine Hauptarten 6

KAPITEL 2.

Die alliterierende Langzeile in altenglischer (angelsächsischer) Zeit.

§ 6. Verbreitung der alliterierenden Langzeile 8
§ 7. Die verschiedenen Theorien über den metrischen Bau der alliterierenden Langzeile 9
§ 8. Die Lachmann'sche Vierhebungstheorie und verwandte Auffassungen 10
§ 9. Die Zweihebungstheorie 14
§ 10. Wortbetonung. Der Hochton 17
§ 11. Der Tiefton 19
§ 12. Silbenmessung 20
§ 13. Der Bau des alliterierenden Verses 22
§ 14. Der Bau des normalen Halbverses 23
§ 15. Gruppierung der Glieder im Halbverse: Die fünf Sievers'schen Typen 27

Betrachtung der einzelnen Verstypen.

I. Viergliedrige Verse.

§ 16. Der Typus A und seine Unterarten 29
§ 17. Der Typus B und seine Unterarten 33

Seite

§ 18. Der Typus C und seine Unterarten 34
§ 19. Der Typus D und seine Unterarten 35
§ 20. Der Typus E und seine Unterarten 36

II. Fünfgliedrige Verse.

§ 21. Die einzelnen im Angelsächsischen vorhandenen erweiterten Verstypen dieser Art 37
§ 22. Die Verbindung der Halbverstypen zu Langzeilen 38
§ 23. Die Alliteration. Qualität derselben 39
§ 24. Stellung der Alliteration 40
§ 25. Reimverkettung. Älfric's Versbau. Verhältniss der Senkungen zur Alliteration 41
§ 26. Verhältniss d. Alliteration zu den Wortarten u. zur Wortstellung 43
§ 27. Vers- und Satzgliederung 47
§ 28. Der Schwellvers. Allgemeines. Alliteration 48
§ 29. Der Bau der Schwellverse 49
§ 30. Einzelne Schwellverstypen 50
§ 31. Strophenbildung und Reim 52

KAPITEL 3.

Die weitere Entwickelung der alliterierenden Langzeile in spätangelsächsischer und mittelenglischer Zeit.

A. Übergangsformen.

§ 32. Eindringen des Endreimes in die alliterierende Langzeile. Systematische Combination des Stabreimes und Endreimes . . . 54
§ 33. Willkürliche Combination des Stabreimes und Endreimes . . . 55

B. Sprichwörter Älfred's und Layamon's *Brut*.

§ 34. Allgemeines über den metrischen Charakter dieser Denkmäler . 57
§ 35. Beleuchtung der Luick'schen Ansicht 59
§ 36. Layamon's Reime 62
§ 37. Der rhythmische Bau der Verse dieser Dichtungen 65
Die fünf Typen 65
§ 38. Erweiterte Variationen der fünf Typen 66
§ 39. Hinweis auf Vermischung dieser Verse mit gleichtaktigen Versarten 70

C. Die Langzeile freier Richtung in durchgereimter Gestalt. *King Horn*.

§ 40. Vergleichung der Versformen im *King Horn* mit früheren angelsächsischen und mittelenglischen Versen 71
§ 41. Die fünf Verstypen im *King Horn* und ihre Verbindung . . 72

Seite

§ 42. Wort- und Versbetonung in Layamon's *Brut*, Älfred's *Proverbs* und in *King Horn* 73

KAPITEL 4.

Die mittelenglische alliterierende Langzeile strenger Richtung.

A. Der reimfreie Stabreimvers.

§ 43. Denkmäler in dieser Form und Literatur darüber 75
§ 44. Über die Wortbetonung in diesen Denkmälern 77
§ 45. Die Alliteration in denselben 78
§ 46. Der rhythmische Bau der mittelenglischen alliterierenden Langzeile, zunächst im *King Alisaunder* 81
§ 47. In anderen Denkmälern dieser Epoche 83
§ 48. Besondere Typen in nördlichen Denkmälern 85

B. Der mit dem Endreim versehene Stabreimvers.

§ 49. Allgemeines 86
§ 50. Verse dieser Art in lyrischen, gleichmetrischen Strophen . . . 87
§ 51. In lyrischen sogenannten *Bob-wheel*-Strophen 89
§ 52. In epischen dieser Art 91
§ 53. Verhältniss von Reim und Alliteration in denselben 93
§ 54. Accentuiert-unaccentuierte Reime 95
§ 55. Rhythmischer Bau der zweiten Halbverse 96
§ 56. Rhythmischer Bau der *cauda*-Verse 96
§ 57. Verwendung der zweihebigen Halbverse zu selbständigen Schweifreimstrophen 97
§ 58. Vierhebige Langzeilen in der dramatischen Poesie, zunächst in den Mysterien-Spielen 99
§ 59. Verse dieser Art in *Moralities* und *Interludes* 100
§ 60. Vierhebige Verse in dem Drama *Kinge Johan* von Bale . . 101
§ 61. Gruppierung der Verstypen in den zuletzt genannten dramatischen Dichtungen 102
§ 62. Zweihebige Verse in Schweifreimstrophen dramatischer Dichtungen 105
§ 63. Der Skelton'sche Vers 106

C. Der neuenglische vierhebige Vers.

§ 64. Rhythmus und Verbreitung des neuenglischen vierhebigen Verses 107
§ 65. Wiederbelebung der alten vierhebigen, reimlosen Langzeile . . 109
§ 66. Zusammenfassung. Proben des nationalen Metrums aus neu-, mittel- und altenglischer Zeit 109
§ 67. Schlussfolgerung für den vierhebigen Rhythmus desselben . . . 113

Zweiter Theil. Fremde Metra.

I. Abschnitt. Allgemeine Betrachtung.

KAPITEL 1.

Einleitung.

Seite

§ 68. Allgemeine Charakteristik der gleichtaktigen Metra 114
§ 69. Entstehung, Beschaffenheit und Benennung der längeren gleichtaktigen Metra 116
§ 70. Der kürzeren 118
§ 71. Des fünftaktigen Verses und des Schweifreimverses 120
§ 72. Versschluss- und Cäsurarten 121
§ 73. Allgemeiner Hinweis und Erklärung für die rhythmischen Veränderungen der gleichtaktigen Metra 123

KAPITEL 2.

Versrhythmus.

§ 74. Diärese 124
§ 75. Modulation 125
§ 76. Fehlen des Auftaktes 126
§ 77. Schwebende Betonung 127
§ 78. Fehlen einer Senkung im Innern des Verses 129
§ 79. Zerdehnung 130
§ 80. Taktumstellung 130
§ 81. Doppelter (bezw. mehrfacher) Auftakt und doppelte (bezw. mehrfache) Senkung im Versinnern 132
§ 82. Doppelte Senkung, bewirkt durch epische Cäsur 133
§ 83. Klingende Versendungen 134
§ 84. Das Enjambement *(run-on line)* 136
§ 85. Die Reimbrechung 137
§ 86. Die Alliteration 138

KAPITEL 3.

Silbenmessung.

§ 87. Ableitungs- und Flexionssilben im Mittel- und Neuenglischen . 140
§ 88. Synkope, Apokope, Verschleifung und Vollmessung gewisser Endungen, namentlich des *-e* im Mittelenglischen 141
§ 89. Betrachtung der einzelnen Flexionsendungen im Mittel- und Neuenglischen. Die Endung *-es* d. Gen. Sing., Nom. Plur. u. d. Adv. 143
§ 90. Die Endung *-en* des Substantivs, der Präposit. und des Verbums 144
§ 91. Die Endungen *-er, -en* des Comparativs und Superlativs . . 146
§ 92. Die Endung *-est* des Verbums 147

Seite

§ 93. Die Endung *-eth (-es -is)* des Verbums 147
§ 94. Die Endung *-ed (-id, -it)* des Partic. Perf. 148
§ 95. Die Perfect-Endung *-ed (-od, -ud)* des Verbums 149
§ 96. Das End-*e* der Pronomina etc. 150
§ 97. Das End-*e* der Verba, Substantiva und Adjectiva 151
§ 98. Das End-*e* in nördlichen Denkmälern 153
§ 99. Roman. Ableitungssilben, Vollmessung u. Verschleifung derselben 155
§ 100. Silbenverschleifung von Wörtern wie *many a, happy are* . . 157
§ 101. Contractionen wie *th'estat, t'allege, nil* etc. 158
§ 102. Contractionen von Consonant + *e* + *r* + Vocal, Contractionen zweier inlautender Vocale (*flower, cruel, being* etc.) . . . 159
§ 103. Contractionen von Vocal + *r* + Vocal (*spirit, warrant* etc.) und sonstiger Art 160
§ 104. Zerdehnung 161

KAPITEL 4.

Wortbetonung.

I. Mittelenglische Wortbetonung.

A. Des Germanischen.

§ 105. Bedeutung der gleichtaktigen Rhythmen für die Bestimmung der Wortbetonung 162
§ 106. Tonlosigkeit der Flexionsendungen nach langen wie nach kurzen Stammsilben zweisilbiger Wörter 164
§ 107. Wortbetonung dreisilbiger Wörter 166
§ 108. Wortbetonung der Anlehnungen 167
§ 109. Rhythmische Verwendung zwei- und mehrsilbiger Wörter . . 167

B. Romanische Wortbetonung.

§ 110. Zweisilbige Wörter 169
§ 111. Dreisilbige Wörter 170
§ 112. Vier- und fünfsilbige Wörter 171

II. Neuenglische Wortbetonung.

A. Romanische Endungen.

§ 113. Zweisilbige Substantiva 172
§ 114. Zweisilbige Adjectiva 173
§ 115. Dreisilbige Wörter 174

B. Germanische Wortbetonung.

§ 116. Anlehnungen, Endsilben 175

II. Abschnitt. Besonderer Theil.

A. Die der mittel- und neuenglischen Zeit gemeinsamen Versarten.

KAPITEL 1.

Der acht-, vier-, zwei- und eintaktige jambische Vers.

Seite

§ 117. Der achttaktige Vers 176
§ 118. Der viertaktige Vers 176
§ 119. Behandlung der Cäsur in demselben 178
§ 120. Freie und strenge Behandlung dieses Metrums im Norden . . 179
§ 121. Behandlung desselben im Mittellande (Chaucer) 180
§ 122. Viertaktige Verse in Verbindung mit anderen Versarten . . . 182
§ 123. Der neuenglische viertaktige Vers, namentlich derjenige freier Richtung bei Milton 182
§ 124. Derselbe bei Coleridge, W. Scott und Byron 183
§ 125. Der zweitaktige Vers 184
§ 126. Der eintaktige Vers 185

KAPITEL 2.

Der Septenar, Alexandriner und der dreitaktige Vers.

§ 127. Ursprung des mittelenglischen Septenars 186
§ 128. Der gereimte Septenar des Poema Morale 187
§ 129. Der reimlose Septenar des Ormulum 188
§ 130. Der Septenar der Legenden und Reimchronik 188
§ 131. Der Septenar in der Lyrik und späteren erzählenden Dichtung 189
§ 132. Der neuenglische Septenar 191
§ 133. Der mittelenglische Septenar in Gemeinschaft mit anderen Metren, wie dem Alexandriner und dem vierhebigen Verse in *A lutel soth sermun* 192
§ 134. Im Bestiarius 194
§ 135. In *On god Ureisun of ure Lefdi* 195
§ 136. Planlose Verbindung von Alexandriner und Septenar in den Legenden und der Reimchronik 196
§ 137. Dieselbe Verbindung in den *Miracle-* und *Moral-Plays*. Entstehung des *Poulter's Measure* 197
§ 138. Das *Poulter's Measure* 198
§ 139. Der mittelenglische Alexandriner Robert Mannyng's 199
§ 140. Der Alexandriner der *Miracle-* und *Moral-Plays* 200
§ 141. Der neuenglische Alexandriner 200
§ 142. Der dreitaktige Vers 202

KAPITEL 3.

Der fünftaktige gereimte Vers.

§ 143. Entstehung und Verbreitung desselben 203
§ 144. Hauptarten desselben 204

Seite
§ 145. Erstes Auftauchen desselben in der Lyrik des 13. Jahrhunderts 207
§ 146. Chaucer's fünftaktiger Vers. Behandlung der Cäsur 208
§ 147. Versausgang und sonstiger Bau desselben 209
§ 148. Weiterer Verlauf des mittelenglischen fünftaktigen Verses . . 210
§ 149. Der neuenglische gereimte fünftaktige Vers bei Surrey u. Wyatt 211
§ 150. Verlauf dieses Metrums bis auf Dryden 212
§ 151. Verlauf desselben seit Dryden 213

B. Die nur in der neuenglischen Zeit vorkommenden Versarten.

KAPITEL 1.

Der fünftaktige reimlose Vers.

§ 152. Surrey's und Wyatt's Bestrebungen für die Reform der Dichtkunst 214
§ 153. Einführung, Entstehung und Verbreitung des fünftaktigen reimlosen Verses *(blank verse)* 215
§ 154. Der *blank verse* Surrey's 217
§ 155. Der *blank verse* im Drama bis auf Shakspere 218
§ 156. Der *blank verse* Shakspere's, charakterisiert durch besondere Merkmale während der vier verschiedenen Perioden . . . 220
§ 157. Verhältniss gereimter Verse zu den reimlosen 221
§ 158. Verhältniss klingender Versausgänge zu den stumpfen . . . 222
§ 159. Verhältniss der sogenannten *weak* und *light endings* zur Gesammtverszahl 222
§ 160. Verhältniss von *run-on lines* zu den *end-stopt lines* 223
§ 161. Verhältniss v. lautbarem *e* d. Flexionsendungen zu verschleiftem 224
§ 162. Sonstige Eigenthümlichkeiten seines Versbaues 225
§ 163. Einmischung anderer Versarten 227
§ 164. Textproben aus der ersten und letzten Periode 229
§ 165. Der *blank verse* Ben Jonson's 230
§ 166. Der *blank verse* Fletcher's 231
§ 167. Der *blank verse* Beaumont's 232
§ 168. Der *blank verse* Massinger's. — Hinweis auf and. Dramatiker 234
§ 169. Der *blank verse* Milton's 234
§ 170. Der dramatische *blank verse* der Restaurationszeit 236
§ 171. Der epische *blank verse* des 18. Jahrhunderts 236
§ 172. Der *blank verse* des 19. Jahrhunderts 237

KAPITEL 2.

Trochäische Metra.

§ 173. Einführung derselben. Der achttaktige trochäische Vers . . . 238
§ 174. Der siebentaktige trochäische Vers 239
§ 175. Der sechstaktige trochäische Vers 241

Seite
§ 176. Der fünftaktige trochäische Vers 242
§ 177. Der viertaktige trochäische Vers 242
§ 178. Der dreitaktige trochäische Vers 243
§ 179. Der zweitaktige trochäische Vers 243
§ 180. Der eintaktige trochäische Vers 244

KAPITEL 3.

Jambisch-anapästische und trochäisch-daktylische Metra.

§ 181. Einleitung 245

I. Jambisch-anapästische Verse.

§ 182. Der achttaktige jambisch-anapästische Vers 246
§ 183. Der siebentaktige jambisch-anapästische Vers 246
§ 184. Der sechstaktige jambisch-anapästische Vers 247
§ 185. Der fünftaktige jambisch-anapästische Vers 248
§ 186. Der viertaktige jambisch-anapästische Vers 249
§ 187. Der dreitaktige jambisch-anapästische Vers 249
§ 188. Der zweitaktige jambisch-anapästische Vers 250
§ 189. Der eintaktige jambisch-anapästische Vers 250

II. Trochäisch-daktylische Metra.

§ 190. Der achttaktige trochäisch-daktylische Vers 251
§ 191. Der siebentaktige trochäisch-daktylische Vers 252
§ 192. Der sechstaktige trochäisch-daktylische Vers 252
§ 193. Der fünftaktige trochäisch-daktylische Vers 252
§ 194. Der viertaktige trochäisch-daktylische Vers 253
§ 195. Der dreitaktige trochäisch-daktylische Vers 253
§ 196. Der zweitaktige trochäisch-daktylische Vers 253
§ 197. Der eintaktige trochäisch-daktylische Vers 254

KAPITEL 4.

Unstrophische ungleichmetrische gereimte Versverbindungen.

§ 198. *Poulter's Measure*-artige Versverbindungen 255
§ 199. Fünftaktige Verse verbunden mit kürzeren 256
§ 200. Vier- und dreitaktige Verse verbunden mit kürzeren 257

KAPITEL 5.

Nachbildungen und Nachahmungen antiker Vers- und Strophenarten.

§ 201. Geschichtliches 257
§ 202. Der Hexameter 259
§ 203. Nachbildung anderer antiker Versarten 260
§ 204. Nachbildung classischer Strophenarten 262
§ 205. Reimlose Nachahmungen derselben 263

II. BUCH. DER STROPHENBAU.

I. Abschnitt. Allgemeiner Theil.

KAPITEL 1.

Definition der Grundbegriffe: Strophe, Reim, Reimarten.

Seite

§ 206. Die Strophe und ihre Entstehung 267
§ 207. Einführung der Strophe durch die mittellateinische und provenzalisch-französische Lyrik 268
§ 208. Reimarten, unterschieden nach der Zahl der vom Reim betroffenen Silben 269
§ 209. Reimarten, unterschieden nach der Beschaffenheit der vom Reim betroffenen Silben 270
§ 210. Reimarten, unterschieden nach der Stellung des Reimes im Verhältniss zum Vers und zur Strophe 273
§ 211. Beschaffenheit des Reimes. Reime fürs Auge 275

KAPITEL 2.

Die Verwendung des Reimes zur Strophenbildung.

§ 212. Allgemeine Gesetze für die Strophenbildung durch den Reim . 276
§ 213. Körner. Waisen. Reimverkettung 277
§ 214. Der Refrain 278
§ 215. Die Gliederung der Strophe 279
§ 216. Zweitheilige gleichgliedrige Strophen 280
§ 217. Zweitheilige ungleichgliedrige Strophen 280
§ 218. Dreitheilige Strophen 281
§ 219. Beispiele dreigliedriger Strophen 282
§ 220. Das Geleit 284
§ 221. Drei Arten desselben 285

II. Abschnitt. Besonderer Theil.

A. Die der mittel- und neuenglischen Zeit gemeinsamen Strophen nebst ihren Analogiebildungen.

KAPITEL 1.

Zweitheilige gleichgliedrige Strophen.

I. Gleichmetrische Strophen.

§ 222. Zweizeilige Strophen aus paarweise reimenden Versen . . . 286
§ 223. Vierzeilige Strophen derselben Art 287
§ 224. Achtzeilige Strophen derselben Art 288

Seite

§ 225. Vierzeilige Strophen mit unterbrochenen Reimen *(abcb)* . . 288
§ 226. Verdoppelungen derselben *(abcbdbeb, abcbdefe)* 289
§ 227. Vierzeilige Strophen mit gekreuzten Reimen *(abab)*. Die elegische Strophe 290
§ 228. Verdoppelungen der vierzeiligen Strophen *(ababahab, ababcbcb, ababacac, ababcdcd)* 290
§ 229. Sonstige achtzeilige und sechzehnzeilige Strophen 292
§ 230. Sechszeilige gleichmetrische Schweifreimstrophen *(aabccb)* . 292
§ 231. Acht- und sechzehnzeilige derselben Art *(aaabcccb)* . . . 293

II. Ungleichmetrische Strophen.

§ 232. Die gewöhnliche Schweifreimstrophe $\binom{aabccb}{43\ 43}$; Form und Entstehung derselben 294
§ 233. Verdoppelung derselben 296
§ 234. Acht- und zehnzeilige Erweiterungen derselben $\binom{aaabcccb}{43\ 43}$, $\binom{aaaabccccb}{43\ 45}$ 296
§ 235. Dieselben mit ungleichlangen Hauptversen $\binom{aaabcccb}{3\ 43\ 43}$ etc.) . 297
§ 236. Schweifreimstrophen mit verkürzten Hauptversen $\binom{aabccb}{23\ 23}$ etc.) 298
§ 237. Schweifreimstrophen mit verkürzten zweiten Hauptversen $\binom{aabccb}{424424}$ etc.) 299
§ 238. Anlehnungen an die Schweifreimstrophe $\binom{abcabc}{43\ 43}$ etc.) . . . 300
§ 239. Die septenarische Strophe *(The Common Metre)* und ihre Nachbildungen 300
§ 240. Analogiebildungen dazu $\binom{ab-ab-}{4\ 24\ 2}$ etc.) 301
§ 241. Achtzeilige Verdoppelungen des *Common Metre* 301
§ 242. Achtzeilige Verdoppelungen der Analogiebildungen dazu . . . 302

KAPITEL 2.

Einreimige, untheilbare und zweitheilige ungleichgliedrige Strophen.

I. Einreimige und untheilbare Strophen.

§ 243. Dreizeilige einreimige Strophen 303
§ 244. Vierzeilige einreimige Strophen 304
§ 245. Untheilbare drei- und vierzeilige Strophen 305

II. Zweitheilige ungleichgliedrige gleichmetrische Strophen.

§ 246. Vierzeilige neuenglische Strophen dieser Art 306
§ 247. Fünfzeilige, meist neuenglische Strophen dieser Art 307
§ 248. Sechszeilige mittel- und neuenglische Strophen 309

III. Zweitheilige ungleichgliedrige ungleichmetrische Strophen.

Seite

§ 249. *Poulter's Measure*-Strophen und verwandte vierzeilige Arten . 310
§ 250. Sonstige vierzeilige Strophen mit gekreuzter Reimstellung . . 312
§ 251. Fünfzeilige Strophen 313
§ 252. Fünfzeilige verkürzte Schweifreimstrophen 314
§ 253. Sechszeilige Strophen, meistens verschränkte Schweifreimstrophen 316
§ 254. Siebenzeilige Strophen 318
§ 255. Achtzeilige und längere Strophen 319
§ 256. Drei-, sechszeilige und kurzzeilig aufgelöste *Bobwheel*-Strophen aus gleichtaktigen Versen 320
§ 257. *Bobwheel*-Strophen aus vierhebigen nebst zwei- und einhebigen Versen 321
§ 258. Neuenglische *Bobwheel*-Strophen 323

KAPITEL 3.

Dreitheilige Strophen.

I. Gleichmetrische Strophen.

§ 259. Sechszeilige Strophen 325
§ 260. Die *Rhyme-Royal*-Strophe und sonstige siebenzeilige Strophen . 327
§ 261. Achtzeilige Strophen 328
§ 262. Neunzeilige Strophen 330
§ 263. Zehnzeilige Strophen 331
§ 264. Elf- bis achtzehnzeilige Strophen 332

II. Ungleichmetrische Strophen.

§ 265. Sechszeilige Strophen 333
§ 266. Dieselben mit streng dreitheiliger Reimstellung 335
§ 267. Siebenzeilige Strophen 336
§ 268. Achtzeilige Strophen mit einem gleichmetrischen Theile . . . 337
§ 269. Dieselben mit beiden völlig ungleichmetrischen Theilen . . . 338
§ 270. Dieselben, bestehend in einem Haupttheile aus einer Schweifreimstrophe 339
§ 271. Neunzeilige Strophen 340
§ 272. Zehnzeilige Strophen mit gleichmetrischem Aufgesange . . . 341
§ 273. Dieselben mit ungleichmetrischem Aufgesange 343
§ 274. Elfzeilige Strophen 344
§ 275. Zwölfzeilige Strophen 345
§ 276. Dreizehnzeilige Strophen 346
§ 277. Vierzehnzeilige Strophen 347
§ 278. Noch umfangreichere Strophen 348

B. Neuenglische, unter dem Einfluss der Renaissance oder später entstandene Strophen und Dichtungsarten fester Form.

KAPITEL 1.

Drei- und mehrtheilige aus lauter ungleichen Gliedern bestehende Strophen.

Seite

§ 279. Vorbemerkung 349
§ 280. Sechszeilige Strophen 350
§ 281. Siebenzeilige Strophen 352
§ 282. Achtzeilige Strophen 354
§ 283. Dieselben mit viertheiliger Gliederung 355
§ 284. Die der *ottava rima* nachgebildete Strophe 356
§ 285. Neunzeilige Strophen 356
§ 286. Zehnzeilige Strophen 357
§ 287. Elfzeilige Strophen 357
§ 288. Zwölfzeilige Strophen 358

KAPITEL 2.

Die Spenserstanze und ihre Nachbildungen.

§ 289. Die Spenserstanze 359
§ 290. Nachbildungen der Spenserstanze 359
§ 291. Analogiebildungen zur Spenserstanze mit gleichmetrischem Aufgesange 361
§ 292. Völlig ungleichmetrische Analogiebildungen 362

KAPITEL 3.

Epithalamium- und sonstige Odenstrophen.

§ 293. Spenser's Epithalamiumstrophe 364
§ 294. Sonstige Epithalamiumstrophen 366
§ 295. Die unregelmäßigen Pindarischen Oden Cowley's 367
§ 296. Sonstige Strophenformen dieser Art 368
§ 297. Die regelmäßigen Pindarischen Odenstrophen Ben Jonson's und Congreve's 369

KAPITEL 4.

Das Sonett.

§ 298. Entstehung des englischen Sonetts 371
§ 299. Das italienische Sonett 372
§ 300. Beispiel eines englischen Sonetts nach italienischer Form . . 373
§ 301. Die Wyatt'sche Form des englischen Sonetts 374
§ 302. Die Surrey-Shakspere'sche Form desselben 375
§ 303. Die Spenser'sche Form 376
§ 304. Milton's Reform des Sonetts nach italienischem Muster. Zeitweiliges Verschwinden des Sonetts aus der englischen Poesie 376

Seite

§ 305. Wiederbelebung desselben im XVIII. Jahrhundert 377
§ 306. Wordsworth's Sonettenformen 378
§ 307. Die vier in der jetzigen englischen Poesie gebräuchlichen Hauptformen des Sonetts 381

KAPITEL 5.

Sonstige italienische und französische Dichtungen fester Form.

§ 308. Das Madrigal 381
§ 309. Das Epigramm 382
§ 310. Die Terzine 383
§ 311. Abarten der Terzine 384
§ 312. Die Sestine. Hauptform 385
§ 313. Nebenformen derselben 386
§ 314. Das Virelay 387
§ 315. Das Rondel 388
§ 316. Das Rondeau 389
§ 317. Das Triolet 390
§ 318. Die Villanelle 391
§ 319. Die Ballade 391
§ 320. Der Chant Royal 392

Verzeichniss der für dieses Werk benutzten Ausgaben der neuenglischen Dichter 393
Namen- und Sachregister 397
Druckfehlerverzeichniss XXIV

Druckfehler.

S. 7, Z. 19 v. o. lies *thick* statt *thic.*
S. 60, Z. 14 v. u., ferner S. 199, Z. 15 v. u. und wo es sonst stehen geblieben sein sollte, lies *zu Tage* statt *zutage.*
S. 72, Z. 3 v. o. lies *entsprechend* statt *entprechend.*
S. 75, Z. 10 v. u. lies *Anderen* statt *anderen.*
S. 89, Z. 1 v. o. ist nach *dadurch* ein Komma zu setzen statt eines Punktes.
S. 91, Z. 18 v. u. lies *Abgesanges* statt *Abganges.*
S. 94, Z. 16 v. u. lies *endúrand* statt *éndúrand.*
S. 116, Z. 11 v. u. lies *Seynt Katerine I* statt *Seynt Katerine II.*
S. 121, Z. 9 v. u. lies *worthy* statt *wourthy.*
S. 162, Z. 8 v. o. lies *Verhältniss* statt *Verhältnis;* ähnlich in anderen Fällen.
S. 173, Z 16 v. u. lies *exile* statt *érile.*
S. 199, Z. 17 v. u. lies *Langtoft* statt *Lagetoft.*
S. 208, Z. 11 v. u. lies *Indess* statt *Indes, Com-pleynte* statt *Comp-leynte.*
S. 216, Z. 16 v. o. und Z. 15 v. u. lies *Trissino* statt *Tressino.*
S. 232, Z. 12 v. u. lies *meat* statt *meet.*
S. 290, Z. 9 v. u. lies *you* statt *you.*
S. 340, Z. 9 v. u. lies *recht oft* statt *nicht oft.*

I. BUCH.
VERSLEHRE.

ERSTER THEIL.
Das nationale Metrum.

KAPITEL 1.
Allgemeine Einleitung zur Verslehre.

Begriff der Metrik. Bildende und musische Künste. Takt und Rhythmus. Rhythmische Reihen, Verse und ihre Begrenzung. Quantität und Accent. Accentarten. Bedeutung derselben für den Versbau. Hauptarten desselben: Nationale Langzeile und gleichtaktige Verse. Arten von Takten oder Versfüßen. Der Reim und seine Hauptarten.

§ 1. Die Metrik ist eine Wissenschaft, welche sich auf die Poesie bezieht. Denn sie ist ihrem Wesen nach die Beschreibung der in der poetischen Sprache vorkommenden rhythmischen Formen. Die Poesie aber gehört zu den Künsten, und zwar bildet sie zusammen mit der Musik und der Tanzkunst die Gruppe der musischen oder rhythmischen Künste, während die andere Gruppe, diejenige der bildenden Künste, die Sculptur, die Architektur und die Malerei umfasst. Die letzteren sind die Künste des Raumes und der Ruhe, die ersteren die der Zeit und der Bewegung; nämlich die Tanzkunst der Aufeinanderfolge von Bewegungen des menschlichen Körpers, die Musik und die (gesprochene) Poesie der Aufeinanderfolge von Bewegungen oder Schwingungen der Luft, also von Geräuschen oder Lauten; und zwar die Musik von unarticulierten Lauten (Tönen), die Poesie von articulierten Lauten, also von Silben und Wörtern. Dabei bleibt die innere Natur

dieser drei Künste, wodurch sie sich namentlich von einander unterscheiden, d. h. das Aussehen oder die Erscheinung der Körperbewegungen beim Tanze, der Klang der Töne bei der Musik und der Sinn oder Inhalt der Worte bei der Poesie, zunächst außer Acht, und nur die allen dreien gemeinsame, für sie charakteristische äußere Eigenschaft wird in Betracht gezogen, nämlich die regelmäßige Anordnung in der Wiederholung oder Aufeinanderfolge zeitlich verschiedener Bewegungen der genannten Arten.

§ 2. Dies Moment ist das allein wesentliche für die sichtbare, stumme Bewegung des Tanzes, während für die hörbaren Bewegungen der Musik und Poesie noch die Intensität der Laute in ihren verschiedenen Abstufungen zu einander mit in Betracht kommt und den Takt, sowie den Rhythmus der Rede mit bedingt.

Der Begriff des Taktes hat sich unzweifelhaft aus der Bewegung des Gehens entwickelt. Der Gang wird zum Tanz durch arithmetische Begrenzung, d. h. durch das bestimmte Verhältnis von zeitlicher Länge und Kürze der Bewegung.

Das Verhältnis der beiden Begriffe Rhythmus und Takt zu einander besteht darin, dass der Rhythmus der Rede (wie auch der Musik) bedingt wird durch eine Aufeinanderfolge einer Gruppe von Takten, d. h. von fest geregelten, zeitlich verschiedenen, also schnellen und langsamen Bewegungen, die in bestimmter Anordnung wiederkehren.

Und zwar darf in der Poesie diese Anordnung nicht so unregelmäßig oder so umfangreich sein, dass die rhythmische Gleichartigkeit der einzelnen Gruppen von Wörtern nicht sofort erkennbar oder vernehmbar wäre, da sonst statt poetischer Redeform sogenannte rhythmische Prosa zu Tage tritt. Wo wir aber Gruppen sinngebender Worte vernehmen, welche in einer solchen rhythmischen Anordnung auf einander folgen, dass diese Gruppen sofort als gleich oder wenigstens als ähnlich erkennbar sind, da haben wir es mit poetischer Redeform zu thun. Solche zusammengehörige Gruppen nennen wir rhythmische Reihen, wovon eine oder auch mehrere, zwei, höchstens drei, einen Vers oder eine begrenzte Anzahl von zusammengehörigen Takten ausmachen, je nach der Länge desselben, welche in der Regel von eins bis acht oder höchstens zehn schwan-

ken kann. Die einzelnen Verse werden gewöhnlich von einander durch Pausen getrennt und so als bestimmte Einheiten gekennzeichnet. Besteht der Vers aus zwei oder drei rhythmischen Reihen, so treten zwischen den einzelnen Reihen schwächere Pausen oder Einschnitte ein, welche mit dem Namen Cäsuren bezeichnet werden.

§ 3. Die Bestandtheile der Verse, resp. der rhythmischen Reihen, nämlich die Takte oder Versfüße, können nun in ihrer Zusammensetzung, wie schon angedeutet, nach zwei verschiedenen Principien reguliert sein; nämlich einmal lediglich nach der Länge und Kürze der Wörter, resp. Silben, aus denen sie bestehen, also nach der Quantität, und zweitens nach der relativen Stärke oder Schwäche des Tones, mit der die verschiedenen Silben eines Wortes oder Wörter eines Satzes gesprochen werden, also nach dem Accent. Auf diesen beiden Principien beruht der Rhythmus der Sprachen der indo-europäischen Völker, indem eine Sprachengruppe, repräsentiert durch die Inder, Griechen, Lateiner, das quantitierende, die andere, wozu die germanischen Völker gehören, das accentuierende Princip befolgt.

Der Accent, d. h. der Nachdruck, welcher auf die einzelnen Wörter oder Silben in prosaischer und poetischer Rede gelegt wird und wonach diese sich unter einander an Stärke und Schwäche des Tones unterscheiden, kann nun aus verschiedenen Ursachen herrühren und erhält danach verschiedene Benennungen. Es sind demnach verschiedene Arten von Accent zu unterscheiden:

1. Der syntaktische oder logische Accent. Dies ist der stärkere Ton oder Nachdruck, den ein Wort erhält, um dessen logischen Gehalt im Verhältnis zu den übrigen Wörtern des Satzes anzudeuten, z. B. in dem Satze „Der Berg ist hoch“ hat das Wort Berg, das bedeutsamste Wort, von dem etwas ausgesagt wird, daher das Hauptwort genannt, den stärksten Ton, den syntaktischen oder logischen Accent, während die übrigen Wörter je nach ihrer logischen Bedeutung für den Satz schwächer betont sind.

2. Der rhetorische oder subjective Accent, d. h. der Nachdruck, den der Redende einem bestimmten Wort des Satzes verleiht, welches ihm momentan als das wichtigste erscheint, z. B. du hast das gethan! oder du

hast das gethan? oder du hast das gethan! oder du hast das gethan?

3. Der rhythmische Accent, der vorwiegend der Poesie zukommt und im allgemeinen mit dem syntaktischen und dem noch zu erwähnenden etymologischen Accent zusammentrifft und seinen Einfluss hauptsächlich auf die in gewöhnlicher Rede schwächer betonten Silben und Wörter geltend macht, welche durch ihn unter Umständen eine relative Tonverstärkung oder Tonschwächung erfahren können, z. B. *My lórd, he's góing tó his mother's clóset* Shaksp. Haml. III, 3, 27, wo das Wörtchen *to* infolge des Versrhythmus stärker betont wird als in gewöhnlicher Rede, oder *For thoúsandés his hóndes máden dýe*, Chaucer, Troil VI, Str. 259, wo dies betreffs der Silbe *es* in *thousandes* der Fall ist, wogegen das erste Wort schwächer betont ist, als in Prosa.

4. Der etymologische oder Silbenaccent, wonach die Silben eines mehrsilbigen Wortes hinsichtlich ihrer Tonstärke unterschieden werden. Und zwar sind hier drei, resp. vier Abstufungen zu sondern.

Eine Silbe trägt in der Regel den stärksten Ton, den Hauptaccent oder Hochton, und zwar gewöhnlich die Stamm- oder Wurzelsilbe des Wortes, welche für die Etymologie desselben die bedeutsamste ist. Daher wird diese Accentart eben der etymologische Accent genannt.

Die zweite Tonstufe, die bei einem mehrsilbigen Worte zu unterscheiden ist, ist der Nebenaccent oder Tiefton; die dritte die Tonlosigkeit oder der Mangel jeder hervortretenden Accentuation, die vierte die Stummheit, das gänzliche Verschwinden des Lautes. Diese vier Accentarten lassen sich zweckmäßig veranschaulichen an dem Worte *pónderoùs*. Die erste Silbe hat den Hauptton, die letzte den Tiefton, die mittelste ist tonlos. Unter dem Einfluss des Rhythmus aber kann sie auch ganz verstummen, z. B. in:

To draw with idle spiders' strings
Most ponderous and substantial things. Shaksp. Meas. III, 2, 289.

Dagegen: . . . . . *why thy sepulchre*
Hath op'd his ponderous and marble jaws, ib. Haml. I, 4, 50.

Dieser Übergang von tonlosen Silben in stumme ist in der Entwickelungsgeschichte der englischen Sprache etwas ganz gewöhnliches und namentlich für die Abschwächung und Beseitigung der Flexionsendungen charakteristisch, die theils nur noch in der Schreibung vorhanden oder angedeutet sind, wie in *fallen, lives, gives, belov'd* und nur in der Poesie noch bisweilen gesprochen werden, theils auch aus der Schreibung bereits verschwunden sind, wie in *grows, helps, sworn* etc.

§ 4. Dieser etymologische Accent nun ist es, der in Verbindung mit dem syntaktischen Accent den Versrhythmus regelt, insofern der rhythmische Accent principiell stets mit den durch jene beiden Accentarten hervorgehobenen Silben zusammenfallen muss.

Und zwar gilt dies in gleicher Weise für die beiden Hauptgruppen von Versarten, welche es in der englischen Sprache wie in den germanischen Sprachen überhaupt gibt: für die freier gebauten Rhythmen der nationalen alliterierenden Langzeile und für die nach fremden, mittellateinischen und französischen Mustern eingeführten gleichtaktigen Rhythmen.

Für die ersteren bilden sogar die stark betonten oder accentuierten Silben die eigentlichen Träger des Rhythmus, welche für gewöhnlich in gleicher Zahl in jedem Verse vorhanden sein müssen, nämlich zwei in jeder rhythmischen Reihe oder jedem Halbverse, vier im Langverse, während die schwächer betonten, die unaccentuierten Silben, von geringerer Bedeutung und schwankender Anzahl sein, ja sogar zwischen zwei zusammenstehenden Hebungen ganz fehlen können. Dasselbe ist auch noch bis zu einem gewissen Grade der Fall in den mittelenglischen gleichtaktigen Rhythmen, in denen gleichfalls vorwiegend die Zahl der Hebungen die Zahl der Takte andeutete, so dass öfters eine stark betonte Hebung ohne Senkung zu einem Takte ausreicht und zwei Hebungen also auch hier manchmal zusammentreffen. In dieser Hinsicht unterscheidet sich daher die alt- und mittelenglische Poesie (ebenso wie die alt- und mittelhochdeutsche) nicht nur wesentlich von der altclassischen, wo ein Versfuß wenigstens zwei Silben haben muss, sondern auch von der romanischen, neuhochdeutschen und neuenglischen Rhyth-

mik. welche ja durch classischen Gebrauch beeinflusst worden sind, und wo betonte und unbetonte Silben von gleicher Wichtigkeit sind, da ein Fuß stets aus einer betonten und wenigstens einer unbetonten Silbe bestehen muss. Der Ausdruck Maß oder Fuß wird wesentlich durch die Quantität bedingt; für die accentuierende Rhythmik, zumal die mittelalterliche, ist die Bezeichnung Takt die bessere. Indes manche metrische Benennungen der classischen Verskunst haben sich als analoge Bezeichnungen für die gleichtaktigen accentuierenden Rhythmen so sehr eingebürgert, dass ihre Abschaffung, trotzdem sie den Verhältnissen, auf die sie angewandt werden, nicht ganz entsprechen, unzweckmäßig sein würde. So namentlich die Benennungen für die vier in der gleichtaktigen Rhythmik gebräuchlichen Versfüße, resp. Versarten, welche man streng genommen als auf- und absteigend zweisilbige und dreisilbige bezeichnen müsste. Dafür können aber die antiken Namen Jambus, Trochäus, Anapäst und Daktylus ohne Gefahr, Verwirrung der Begriffe herbeizuführen, beibehalten werden, obwohl dem modernen Jambus nicht eine kurze und lange, sondern eine unbetonte und betonte, dem Trochäus keine lange und kurze, sondern eine betonte und unbetonte Silbe entspricht, dem Anapäst nicht zwei kurze Silben und eine lange, sondern zwei unbetonte und eine betonte, dem Daktylus nicht eine lange und zwei kurze, sondern eine betonte und zwei unbetonte Silben in dieser Reihenfolge.

Andere Benennungen antiker Versfüße auf die gleichtaktigen Rhythmen zu übertragen, ist unzweckmäßig [1]), da sie dem Wesen derselben weniger entsprechen und daher auch nie populär geworden sind.

§ 5. Während so die moderne Rhythmik mit der altclassischen in den vier hauptsächlichsten Versarten, der jambischen, trochäischen, anapästischen und daktylischen, eine gewisse Ähnlichkeit hat, unterscheidet sie sich von dieser noch wesentlich durch die Anwendung des Reimes. Der Reim im weitesten Sinn besteht in dem Gleichklang zweier oder mehrerer Silben oder Worte. Je nach dem Um-

[1]) Dies hat schon 1589 Puttenham richtig erkannt, vgl. The Arte of English Poesy, Arber's Reprint, London 1869, p. 141.

fang dieses Gleichklanges sind drei Hauptarten des Reimes zu unterscheiden:

1. Der Endreim oder Vollreim, auch schlechthin Reim genannt. Dieser ist die vollkommenste Reimart und besteht in dem vollen Gleichklang von Silben und Wörtern bei verschiedenem Anlaut derselben, für gewöhnlich in dem Gleichklang der letzten betonten Silbe nebst dem etwa darauf noch folgenden unbetonten Bestandtheil der betreffenden Wörter. Der End- oder Vollreim entwickelte sich spontan bei manchen Völkern, wurde aber namentlich bei den romanischen Nationen zu Anfang des Mittelalters ausgebildet, von der römischen Geistlichkeit gepflegt und verschaffte sich so um so leichter Eingang in alle christlichen Literaturen.

2. Eine zweite, unvollkommenere Reimart liegt vor in der Assonanz oder dem Inreim. Diese besteht lediglich in dem Gleichklange des Vocals der reimenden Silben, wobei nicht nur die Anfangs-, sondern auch die Endconsonanten derselben von einander verschieden sind, wie z. B. in *give, thic, fish, will,* oder in *sell, step, met* etc. Diese Reimart, welche als eine Vorstufe des Vollreims anzusehen ist, aber in der romanischen Poesie als besondere Reimart sehr gebräuchlich war, kommt im Englischen als wirkliche Kunstform niemals vor, sondern ist nur als eine unreine, aus Bequemlichkeit oder Ungeschicklichkeit gebrauchte Form des Endreimes in den mittelenglischen Dichtungen öfters anzutreffen.

3. Die dritte Reimart ist die Alliteration oder der Anreim. Diese Reimart ist hauptsächlich, wenn sie auch in neuerer Zeit wieder in der neuhochdeutschen Poesie künstlich ins Leben gerufen worden ist, der altgermanischen, speciell der altnordischen, althochdeutschen, altsächsischen und angelsächsischen oder altenglischen Poesie eigenthümlich. In der letzteren war sie mit der fast vereinzelten Ausnahme des Reimliedes, wo neben der Alliteration der Endreim in consequenter Durchführung vorkommt, die einzige Reimart. Diese besteht nun, wie schon der Name andeutet, in dem Gleichklang der Laute zu Beginn mehrerer Wörter, respective Silben; wie z. B. in *lust* und *liking, mirth* und *melody, world* und *wisdom.* Dabei ist hinsichtlich der Alliteration der Vocale zu bemerken, dass das Spiritus lenis der eigentlich alliterierende Laut ist und daher nicht nur gleiche, sondern

auch ungleiche Vocale, einfache und Diphthonge, beliebig zusammen alliterierten, also nicht nur *ende, ellen* und *egesa* oder *ǣnig, ǣr* und *ǣfre,* sondern auch *up, ǣnig, ēage* u. s. w. Ebenso verhält es sich in der mittelenglischen Poesie, wo die Alliteration bis zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts eine namentlich im Norden der Insel sehr gepflegte, für sich bestehende Reimart blieb. Auch in der neuenglischen Poesie ist sie ihrem Wesen nach unverändert geblieben, wenn auch bei der vocalischen Alliteration vorwiegend gleiche Vocale beliebt sind. In ihrer Function aber ist sie wesentlich eingeschränkt worden, denn, abgesehen von vereinzelten Übersetzungen ags. Texte, tritt sie nur noch als Schmuck und besondere Zuthat in Versen mit Endreim auf, nicht mehr, wie in angelsächsischer und mittelenglischer Zeit, als Bindemittel der einzelnen Halbverse untereinander. In welcher Weise dies geschah, erkennen wir bei einer näheren Betrachtung des national-englischen alliterierenden Verses in seiner geschichtlichen Entwickelung.

KAPITEL 2.

Die alliterierende Langzeile in altenglischer (angelsächsischer) Zeit.

§ 6. Verbreitung der alliterierenden Langzeile. Die alliterierende Langzeile, diese gemein-germanische Versart, ist in der angelsächsischen Poesie das ausschließlich gebräuchliche Metrum, welches schon in den frühesten poetischen Denkmälern auftritt und bis zu Ende des angelsächsischen Zeitraums das allein übliche bleibt. Denn auch in den wenigen, später zu betrachtenden, kurzen Gedichten, in denen es zugleich mit dem Endreim ausgestattet erscheint, bleiben doch die rhythmischen Gesetze der normalen alliterierenden Langzeile bewahrt. In der altnordischen und angelsächsischen Literatur sind uns die zahlreichsten und umfangreichsten Denkmäler, die in alliterierenden Langzeilen abgefasst sind, erhalten geblieben. Das Altsächsische weist (abgesehen von den in neuester Zeit gefundenen Genesis-Fragmenten) nur ein, allerdings umfangreiches, Gedicht, den

Heliand, auf, das Althochdeutsche hat nur einige kurze Bruchstücke bewahrt.

Auch ist in diesen beiden Sprachengruppen, der angelsächsisch-altnordischen einerseits, der althoch- und altniederdeutschen (altsächsischen) andererseits, die Gestalt dieses Verses, wenn auch seine Grundlagen dieselben sind, wesentlich verschieden. Im Altnordischen und Angelsächsischen sind die Verse, respective die Halbverse viel kürzer, in der ersteren gewöhnlich, in der letzteren sehr oft nur viersilbig. In der altniederdeutschen und althochdeutschen Poesie, namentlich in der ersteren, haben die Halbverse der alliterierenden Langzeile dagegen eine viel größere Länge oder Silbenzahl.

§ 7. Die verschiedenen Theorien über den metrischen Bau der alliterierenden Langzeile.

Dadurch, dass zufällig die wenigen und kleinen, in alliterierenden Versen längerer Structur geschriebenen Denkmäler der althochdeutschen Dichtung den Ausgangspunkt für eine wissenschaftliche Untersuchung des Baues dieser Versart bildeten und die so gewonnenen Resultate zur Grundlage für ein System des germanischen Alliterationsverses im allgemeinen, also auch des angelsächsischen, gemacht wurden, ist die wissenschaftliche Erforschung seines Wesens erheblich und im ganzen nicht vortheilhaft beeinflusst worden. Erst auf weiten Umwegen konnte sie in den scharfsinnigen und gründlichen Untersuchungen von Eduard Sievers zu einer Auffassung gelangen, die zwar nicht unbestritten geblieben ist, die aber doch auf Grundlage gewisser, von ihm zum erstenmale statistisch nachgewiesener und selbst von seinen Gegnern im wesentlichen als richtig anerkannter Thatsachen eine Theorie aufgestellt und begründet hat, welche nach unserer Überzeugung mit der Vorstellung übereinstimmt, die die Engländer selber, sowohl in angelsächsischer Zeit, wie indirecte, aber praktisch mit Sicherheit verwendbare Zeugnisse aus jener Epoche darthun, als auch in mittel- und neuenglischer Zeit, wie theoretische directe und praktische indirecte Zeugnisse aus diesem Zeitraume beweisen, von jenem Metrum sich gebildet hatten und in ihren Dichtungen zur Richtschnur des normalen Baues desselben machten. Schon von Bishop Percy ist 1765 in seinem zusammen mit den Reliques of Ancient English

Poetry veröffentlichten *Essay on the Metre of Pierce Plowman* die Gleichartigkeit der angelsächsischen mit der mittelenglischen alliterierenden Langzeile, sowie die Entwickelung der letzteren zu dem neuenglischen vierhebigen *doggerel*-Verse nach Art des folgenden:

„*A cobler there was, and he lived in a stall*",

wodurch denn auch über Bishop Percys Scansion der alt- und mittelenglischen Vorstufen desselben kein Zweifel bleibt, richtig erkannt worden.

Hätte die wissenschaftliche Forschung über die angelsächsische alliterierende Langzeile an diesen Hinweis des englischen, literaturkundigen, mit poetischem Gefühl und Verständnis begabten Dichters angeknüpft, anstatt an die späteren Untersuchungen deutscher, mit althochdeutschen Dichtungen sich befassender Gelehrten, so würde sie wahrscheinlich sofort richtigere Wege eingeschlagen und nicht so viele verschiedene Theorien über die rhythmische Structur dieser Versart hervorgerufen haben.

Betreffs eines kurzen Referates über dieselben schließen wir uns hier an die klare und streng sachliche Besprechung an, die Ed. Sievers sowohl in seinem metrischen Beitrage zu Pauls Grundriss (II. 1, S. 862—864), als auch in seiner „Altgermanischen Metrik", Halle 1893 (S. 2—17), den einzelnen, über die alliterierende Langzeile aufgestellten Theorien gewidmet hat. Auf die letztere Schrift möge hier für genauere Angaben über die früheren metrischen Systeme ausdrücklich verwiesen werden.

§ 8. Die Lachmann'sche Vierhebungstheorie, wonach der Halbvers des Langverses vier, dieser aber acht Hebungen hat, ist die früheste wissenschaftliche Theorie. Sie wurde von ihrem Begründer aber zunächst nur für das ahd. Hildebrandlied (Lachmann, Über ahd. Betonung und Verskunst, Schr. I, 358 ff., Über das Hildebrandslied, Schr. I, 407 ff.), aufgestellt, während er neben jener strengen Form für die ags., alts. und altn. alliterierende Langzeile eine freiere Behandlung des Metrums annahm, die im Halbverse nur zwei Haupthebungen hatte. Bartsch (Germ. 3, p. 7 ff.) und Müllenhoff (Z. f. d. A., 11, p. 318 ff) dehnten die Vierhebungstheorie auch auf das Muspilli und der letztere (De carmine Wessofontano, 1861, 10) auf alle ahd. alliterierenden

Dichtungen aus, worauf M. Heyne sie 1866 auch auf den Heliand und 1867 auf den Beowulf bezog. Schubert (De Anglo-Saxonum arte metrica, Berol. 1871) schloss sich ihnen an, nahm aber neben vierhebigen auch dreihebige Verse an, wie dies vor ihm schon Bartsch gethan hatte und nach ihm wieder H. Hirt (Unters. zur westgerm. Verskunst, I, Leipzig 1889; Zur Metrik des alts. und ahd. Alliterationsverses, Germ. 36, 139 ff., 279 ff.; Der altdeutsche Reimvers und sein Verhältnis zur Alliterationspoesie, Z. f. d. A. 38, 304 ff.) that, während E. Jessen 1870 (Grundzüge der altgerm. Metrik, Z. f. d. Ph. 2, 114 ff.) die Schwierigkeiten der den Thatsachen oft nicht entsprechenden Vierhebungstheorie durch Annahme von Pausen an Stelle „nicht verwirklichter Hebungen" zu beseitigen trachtete. Gleichfalls ein Anhänger der Vierhebungstheorie ist Amelung, der aber (Z. f. d. Ph. 3, 280 ff.) zwei Haupt- und zwei Nebenhebungen annahm und die Verse des Heliand unter Zulassung gewisser Dehnungen in ein Taktschema zu bringen sich bemühte. An ihn schließen sich einige neuere Forscher an in dem Bestreben, den nach Lachmann-Müllenhoff vierhebigen Halbvers zu einem taktierenden zu modificieren, im Gegensatz zu dem durch die Zweihebungs- und die von ihnen bestrittene Fünftypentheorie bedingten recitierenden Charakter des Alliterationsverses. Dies sind H. Möller, Zur ahd. Alliterationspoesie, Kiel und Leipzig 1888, 109 ff.; A. Heusler, Der *ljóþaháttr*, Berlin 1890; vgl. Literaturblatt, 1890, 92 ff.; Zur Geschichte der altdeutschen Verskunst, Breslau 1891 (Germ. Abhandlungen, VIII); Über german. Versbau 1894; mit dieser Schrift stimmt in wesentlichen Punkten überein J. Franck, Beiträge zur Rhythmik des Alliterationsverses, Z. f. d. A. 38, 226 ff. Ferner sind zu nennen der schon erwähnte H. Hirt und K. Fuhr, Die Metrik des westgerman. Alliterationsverses, Marburg 1892. Dieser erkennt die Richtigkeit der für den Bau der Einzelverse gefundenen Regeln, aus denen die Typentheorie abstrahiert ist, an, aber er deutet sie in anderer Weise, indem auch er einerseits taktmäßigen Vortrag annimmt, andererseits in Anknüpfung an eine Betrachtung der Nibelungenstrophe für den westgermanischen Vers die Regel aufstellt: vier Hebungen bei klingendem, drei Hebungen bei stumpfem Ausgang, ganz

allgemein, ohne Rücksicht auf geraden oder ungeraden Halbvers. Für den inneren Bau des Verses im einzelnen ist ihm die Gestaltung des Versschlusses maßgebend. Ten Brink unterscheidet gleichfalls (Pauls Grundriss, II, 1, 518) Halbverse von vier und solche von drei Hebungen, die er vollständige und unvollständige Halbverse nennt, welche letzteren nämlich um eine Nebenhebung verkürzt sein sollen. Zur Auffassung Möllers bekennt sich auch John Lawrence in seinem *Chapters on Alliterative Verse*, London, Henry Frowde, 1893 (vgl. dazu die Recension von K. Luick in Anglia, Beiblatt, IV. Band, Nr. VII, p. 193—201), während Max Kaluza in seiner Schrift „Der altenglische Vers", I. Theil, Berlin, Emil Felber, 1894, die von Sievers aufgestellten Typen des Alliterationsverses mit „der Vierhebungstheorie *sans phrase* ohne Pausen (Möller), ohne unvollständige Verse (ten Brink), ohne Rücksicht auf klingenden oder stumpfen Versausgang (Fuhr), ohne Rücksicht auf ersten oder zweiten Halbvers, auf einfache oder Doppelalliteration (Hirt)" ohneweiters auf das schönste zu vereinigen meint, indem er statt der Sievers'schen Bezeichnung „Glied" das Wort „Hebung" einsetzt (p. 33; vgl. zu dieser Schrift die Recensionen von K. Luick in Anglia, Beiblatt, IV. Band. S. 294, M. Trautmann, ib. V, S. 131 und Saran in der Z. f. d. Ph. 27, S. 539 ff.). In einem II. und III. Theil, Berlin 1894, haben dann Kaluza und Dr. Graz diese Theorie auf den Beowulf und die sogenannten Cädmonschen Dichtungen zur Anwendung gebracht. Eine verwandte Auffassung vertritt R. Kögel, Geschichte der deutschen Litteratur, Strassburg 1894, S. 288 ff. und Ergänzungsheft zu Band I (Die altsächsische Genesis), 1895, S. 28 ff.

Endlich ist noch der Ansicht Trautmanns, eines früheren Anhängers der Zweihebungstheorie, Erwähnung zu thun, der nun in einem kurzen, im Beiblatt zur Anglia, V. Band, Nr. III, p. 87—96, unter dem Titel „Zur Kenntnis des germanischen Verses, vornehmlich des altenglischen" veröffentlichten Aufsatz gleichfalls behauptet, dass der alliterierende Vers „nicht ein Zweitakter, sondern ein Viertakter, wie Otfrids Vers, sein Abkomme", sei. Dabei schließt er sich aber, soweit ich sehe, keineswegs an Müllenhoff,

Heyne und Schubert an, sondern eher an Amelung, da er nicht nur annimmt, dass eine einzige Silbe für Hebung und Senkung stehen, d. i. einen ganzen Takt füllen könne, also Verse vorkommen sollen, die statt der nach seiner Meinung normalen, aber äußerst selten begegnenden Gestalt ´×|´××|´××|⏑́×, wie *sprécað fǽgeré befóran*, Formen haben wie *ònd þú him méte sýlest* oder *únder rádorès rýne* und so

´×× ´× × ´×× ⏑́ × ´× × ´× ×´×× ⏑́ ×

in 16 verschiedenen Variationen, sondern sogar, dass daneben noch eine einzige Silbe zwei andere ganze Takte füllen kann[1]), wie z. B. *gûð rìnc mónig* oder *òf fôld grǽfe.*

´××|´×× ´×× ⏑́ × ´×× ´××|´×× ⏑́ ×

So lässt er also auch „untreffige" Flexionssilben, wie er sich ausdrückt, nicht nur in die Hebung treten, sondern er dehnt sie sogar soweit, dass sie auch eine „unverwirklichte" Senkung mit einschließen können. Ja, selbst tonlose, niemals alliterierende Vorsilben, wie *ā* und *ge*, sind dieser Behandlung unterworfen, so dass ihm Scansionen wie *gètéled rìmès* oder *àcènnèd wèarð* völlig zulässig erscheinen,

´×× ´× × ´×× ´×× ´× ´× ´×× ´××

da „in diesen Fällen der Rhythmus des Verses die untreffige Silbe hebt".

Wir glauben, uns hinsichtlich der letzten, Trautmannschen Theorie mit diesen Hinweisen auf ihre wesentlichsten Eigenthümlichkeiten begnügen und uns einer weiteren Kritik derselben enthalten zu dürfen. Auf eine Beurtheilung der einzelnen Ansichten der früheren, im Obigen genannten Begründer und Anhänger der Vierhebungstheorie können wir hier in diesem zusammenfassenden Grundriss aber umso eher verzichten, als eine eingehende Kritik derselben von Sievers, dessen Standpunkt wir im wesentlichen theilen, in seiner Altgermanischen Metrik, § 3, gegeben worden ist. Vgl. dazu übrigens auch H. Hirt in Z. f. d. A. 38, 304 ff., wo er erklärt, dass seine Auffassung von derjenigen Kaluzas „grundverschieden" sei und zu derjenigen Möller-Heuslers gleichfalls in einem „fundamentalen Gegensatze" stehe.

---

[1]) Die metrischen Zeichen, deren sich Trautmann für solche Dehnungen bedient, sind ⏑́ über Wörtern oder Silben, welche einen ganzen Takt, und ⏑⏑́ über solchen, die zwei ganze Takte ausfüllen; wir erlauben uns, zur besseren Veranschaulichung ihrer Bedeutung die nach ihm äquivalenten Zeichen ´×× und ´××|´×× darunter zu setzen.

§ 9. Die Zweihebungstheorie, d. h. die Ansicht, dass die ags. wie die me. Halbverse nur zwei Hebungen haben, ist in England schon im XVIII. Jahrh. von dem oben (S. 9/10) citierten Percy und im XIX. Jahrh. von neueren Metrikern, wie von E. Guest, *A History of English Rhythms*, London 1832, 2 Bde., allerdings in unklarer Weise, bestimmter dagegen von W. W. Skeat (vgl. dessen *Essay on Alliterative Poetry* in Bishop Percys Folio MS. ed. by Furnivall and Hales. London 1867, 4 Bde., III, S. XI ff.; ferner Early English Text Society, 8, S. XV ff.; 17, S. XXX ff.; 81, XLVIII ff. etc.) aufgestellt worden. Nachdem diese Theorie in Deutschland, wie oben bemerkt, bereits von Lachmann für die Verse des Altnordischen, Angelsächsischen und Altsächsischen als zutreffend bezeichnet worden war, fand sie einen weiteren Vertreter in J. A. Schmeller, Über den Versbau in der alliterierenden Poesie, besonders der Altsachsen, Abh. der philos.-philol. Classe der bayer. Akad. d. Wissenschaften, 4, 1 (1844), 207 ff., der namentlich hervorhob, dass im Germanischen die Silbenstärke den Versrhythmus reguliere, nicht die Silbenlänge oder Silbenzahl, die dagegen in den Hintergrund trete, und dass der altgermanische Alliterationsvers nicht ein Gesangvers, sondern ein auf recitierendem Vortrage beruhender Sprechvers sei, dessen Bau er jedoch nicht genauer erörterte. Wackernagel stellte dann im Gegensatz zu Lachmann, dessen Vierhebungstheorie er ausdrücklich verwarf, die Zweihebungstheorie als für die gesammte altgermanische Dichtung giltig auf (Literaturgeschichte, ^{1} 45 f., 46, Anm. 4, = ^{2} 57). Jeder Halbvers enthält nach Wackernagel unter einer freigegebenen Anzahl unbetonter oder nur schwachbetonter Silben je zwei, denen ihr grammatischer Wert und zugleich der Zusammenhang der Rede einen stärkeren Accent verleiht.

An Wackernagel schließt sich F. Vetter an, der namentlich in seinen Schriften „Über die germanische Alliterationspoesie", Wien 1872, und „Zum Muspilli und zur germanischen Alliterationspoesie", Wien 1872, die Unhaltbarkeit der Vierhebungstheorie mit Erfolg nachwies (vgl. namentlich Sievers, Altgermanische Metrik, § 3, 10) und zwei betonte Wörter, Stabwörter, als Grundlage des

Halbverses aufstellte, ferner K. Hildebrand mit seinen Untersuchungen über die Verstheilung in den Eddaliedern (Z. f. d. Ph., Ergänzungsband, 74 ff.) und namentlich M. Rieger mit seiner vortrefflichen Abhandlung „Die alt- und angelsächsische Verskunst“ im 7. Band derselben Zeitschrift (vgl. auch Germania, 9, 295 ff.), der den alliterierenden Vers vom Standpunkte der Zweihebigkeit aus nach den verschiedensten Richtungen hin aufs eingehendste untersuchte, nämlich zunächst in Bezug auf die Vertheilung und die Qualität des Stabreimes, dann namentlich das Verhältnis der Alliteration zu den Wortarten und zur Wortstellung, die Cäsur und den Versausgang, die Hebung und die Senkung. Diese Untersuchungen sind der Darstellung der ags. alliterierenden Langszeile in des Vf.'s Englischer Metrik, Bd. I, p. 39—75, zugrunde gelegt und auch von anderen Forschern, so von C. R. Horn (Paul u. Braune, Beiträge, 5, 164 ff.), J. Ries (Q. F. 41, 112 ff.), E. Sievers (Z. f. d. A. 19, 43 ff.) in verschiedenen Einzelheiten weiter fortgesetzt worden.

Einen mächtigen Impuls und eine außerordentliche, allseitig, auch von gegnerischer Seite anerkannte Förderung erhielt die Erforschung des Baues der alliterierenden Langzeile durch die Untersuchungen von Ed. Sievers, „Zur Rhythmik des germanischen Alliterationsverses“ in Paul und Braunes Beiträgen, X, 209—314 und 451—545, in denen er zum erstenmale im Anschluss an Riegers Untersuchungen, um seine eigenen Worte zu gebrauchen, „durch statistische Classification der vorkommenden natürlichen Betonungsformen den Nachweis zu bringen sucht (und u. E. erbracht hat), dass der Alliterationsvers trotz aller Mannigfaltigkeit doch nicht die angenommene Regellosigkeit in der Behandlung des Auftaktes und der Senkungen besitzt, sondern, zumal im Angelsächsischen und Altnordischen, in einer begrenzten Reihe von Einzelformen verläuft, die sich auf die verhältnismäßig geringe Zahl von fünf rhythmischen Grundformen oder Typen zurückführen lassen“. Diese fünf Typen oder Hauptvariationen in der Stellung der Hebungen zu den Senkungen sind, wie Sievers nachweist, der Art, dass man sie in der willkürlichen Mischung, in der sie im Alliterationsverse auftreten, „unmöglich als Glieder einer glatten, in gleichem

Rhythmus fortlaufenden Taktreihe auffassen kann", und wir stimmen ferner durchaus mit ihm überein, wenn er sagt, dass „das Grundprincip des Baues des Alliterationsverses, wie er in historischer Zeit vorliegt, das eines freien Rhythmuswechsels sei, der sich nur beim gesprochenen, nicht beim gesungenen Vers verstehen lässt" (Sievers, Pauls Grundriss, II, 1, p. 863/4).

Dieser Auffassung, die bald nach dem Erscheinen des ersten Sievers'schen Aufsatzes in mehreren wichtigen Specialuntersuchungen über einzelne angelsächsische, sowie auch über die mittelenglische Alliterationspoesie weitere wertvolle Stützen fand, ist Sievers auch in seinem schon citierten metrischen Beitrage zu Pauls Grundriss und seiner 1893 erschienenen „Altgermanischen Metrik" trotz der oben erwähnten gegnerischen Ansichten von Möller, Heusler, Fuhr, Hirt u. a., treu geblieben, und wir schließen uns ihm mit voller Überzeugung an.

Dabei halten wir es für außerhalb des Rahmens dieses Grundrisses der englischen Metrik liegend, uns über die prähistorische Form der germanischen Dichtung, von der Sievers annimmt, dass sie strophisch gewesen und in unserem Sinne gesungen worden sein müsse, sowie dass sich durch den Übergang vom Gesang zum Sprechvortrag der in fünf Typen uns entgegentretende Alliterationsvers daraus entwickelt habe, weiter zu äußern.

Wir müssen uns dabei begnügen, es auszusprechen, dass, ebenso wie die Versuche, strophische Grundlagen für gewisse ags. Dichtungen nachzuweisen, als misslungen anzusehen sind[1]), die ags. Poesie also, von vereinzelten Ansätzen zur Strophenbildung auf dem Gebiete der Gnomik und vielleicht der gelehrt kirchlichen, an fremde Vorbilder sich anlehnenden Dichtung abgesehen, entschieden nicht strophisch, sondern ausschließlich stichisch gebaut ist, so auch der rhythmische Bau der alliterierenden Langzeile, in der sie sich in historischer Zeit bewegt, nicht taktierend, für feste gesungene Melodien berechnet gewesen sein kann. Dagegen würde schon das nicht parallele, sondern sich fast beständig

[1]) Vgl. namentlich H. Möller, Das altengl. Volksepos in der ursprünglichen strophischen Form. Kiel 1883.

kreuzende Verhältnis von Vers- und Satzgliederung aufs entschiedenste sprechen. Der Bau der alliterierenden Langzeile ist vielmehr lediglich den Anforderungen einer recitierenden Vortragsweise entsprechend und bewegt sich daher in freier gebauten, zwar durch die zwei Hebungen jedes Halbverses gleichartigen, wegen ihrer Gruppierung zu einander und zu den Senkungen aber ungleichförmigen Rhythmen, wie dies u. E. zur Evidenz aus den fünf, auf den natürlichen Betonungsschemata beruhenden Vers- (resp. Halbvers-) Typen hervorgeht.

§ 10. Wortbetonung. Der Hochton. Die Wortbetonung im Angelsächsischen erheischt daher zunächst, bevor wir auf den Bau der alliterierenden Langzeile selber näher eingehen, eine kurze Betrachtung.

Für den Hochton oder Hauptton gelten hier, wie für das Germanische überhaupt, drei Gesetze.

1. Beim einfachen mehrsilbigen Wort trägt die Stammsilbe den Hauptton. Die Bildungs- und Flexionssilben dagegen sind unaccentuiert oder, genauer gesagt, schwächer betont in verschiedenen Abstufungen, je nach besonderen Verhältnissen, worauf später bezüglich der Nebentöne zurückzukommen ist; also: *wúldor, héofon, wítig, wúnode, ðéodelingas* etc. Für gewöhnlich tragen nur die hochtonigen Silben der Wörter die vier Hebungen des Verses und zugleich die Stabreime, während die schwächer betonten Ableitungs- und Flexionssilben nebst den syntaktisch unbetonten, meist einsilbigen Wörtern (wie z. B. Pronomina, Conjunctionen) die Senkungen des Verses bilden:

Sátan máðelode; | *sórgiende spréc,*
sẽ þe hélle fórð | *héaldan scéolde.* Gen. 347,8.

2. In zusammengesetzten Wörtern herrscht (abgesehen von der Partikel-Composition) dasselbe Gesetz, d. h. der Hauptaccent ruht auf dem ersten Worte, welches specialisierend zu dem zweiten hinzutritt: *héahsetl, sóðfaest, wúldorcyning* etc. Diese Wörter werden in der Regel geradeso wie die einfachen mehrsilbigen Wörter im Verse verwendet, d. h. die erste betonte Silbe trägt die Hebung des Verses und kann zugleich einen Stabreim tragen:

wéreda wúldorcining | *wórdum hérigen* Gen. 2.

Da nun aber der zweite Theil des Compositums gleichfalls noch ziemlich stark betont ist, den Nebenaccent oder Tiefton hat, so kann es in kürzeren Versen vorkommen, dass derselbe die zweite Hebung des Halbverses trägt:

on héahsétle | héofones wáldend Cri. 555

ja, er kann sogar einen Stabreim tragen bei doppelter Alliteration:

Hwæt! we Gárdéna | in géardágum Bw. 1.

Dies ist den Ableitungs- (und Flexions-)Silben drei- und mehrsilbiger Wörter nicht gestattet, obgleich sie ebenfalls, wenn sie den Tiefton haben, nämlich nach hochtonigen langen Stammsilben, die zweite Hebung eines kürzeren Halbverses tragen können:

mid Wylfíngum, | þā híne Wára cýn Bw. 461.

Ne méahte ic aet hílde | mid Hrúntínge ib. 1659.

Auf diese Behandlung tieftoniger Silben wird später bei der Betrachtung der Nebentöne zurückzukommen sein.

3. Abweichend von diesen Hauptgesetzen verhält sich die Partikel-Composition, wobei zu unterscheiden ist, ob sie adverbialer oder präpositionaler Natur ist. Im letzteren Falle nämlich, wenn die Partikel als Präposition vor einem Nomen steht, verhärtet sie mit diesem zu einem einzigen Begriff, und das Nomen hat dann den Ton wie *ætsómne, onwég, tōdége* etc., z. B.:

gebād wíntra wórn, | ǽr he onwég hwúrfe Bw. 264

síd ætsómne, | þā gesúndrod wǽs Gen. 162.

Die adverbiale Composition dagegen verhält sich schwankend. Nämlich einige Partikeln alliterieren und sind betont, wie *and, æfter, eft, ed, fóre, forð, from, híder, in, hin, mid, mis, niðer, ongéan, or, up, út, æfne*, z. B. *ándswarian, íngong, æfterweard:*

on ándswáre | and on élne stróng; Gū. 264.

æðelīc íngong: | éal wæs gebúnden Cri. 308

and éac þāra yfela | órsorh wúnað, Met. VII, 43

úplang gestód | wið Israhélum Ex. 303;

andere sind unbetont, nämlich *ā, ge, for, geond, ōð*, z. B. *āhébban geféhten, forbérnan* etc.

āhón and āhébban | on héahne béam, Jul. 228

héfde þā geféhten | féremærne blǽd Jud. 122;

wieder andere endlich, nämlich *æt, an, bī, big, bi, be, of*,

ófer, on, tō, índer, þurh, wið, wíðer, ymb verhalten sich verschieden, je nach dem Wort, womit sie zusammengesetzt sind; in Verbindung mit Verben und anderen Partikeln sind sie in der Regel unbetont, in Verbindung mit Substantiven und Adjectiven dagegen betont, z. B. *óferhēah, óferhȳd,* dagegen *ofercúman, oferbídan*; *ónsēon* Antlitz, dagegen *ondrǽdan* fürchten, z. B:
alliterierend:

þára þe þurh óferhȳd | úp āstígeð. Dan. 495;

dagegen nicht alliterierend:

óððæt he þā býsgu | oferbíden hæfde. Gū. 518;

alliterierend:

útol is þīn Ónsēon, | habbað we éalle swá Sat. 61;

dagegen nicht alliterierend als Schwächung von *and:*

ne willað ēow ondrǽdan | déade fēðan Exod. 266.

Die Ausnahmen von diesen Regeln hier zu erwähnen, würde zu weit führen (vgl. Metrik I, S. 43—45).

Bei Zusammensetzung von Partikel mit Partikel hat in der Regel die letzte den Ton, wie *beóran, wiðínnan, onúppan, þārón, þārínne;* bei Zusammensetzungen mit *weard* ist aber der erste Theil betont: *éfterweard, híndanweard* etc., z. B.

Hē féara súm | beforan géngde Bw. 1412
þe þārón síndon, | ēce dryhten, Hy. IV, 3
níoðoweard and úfeweard, | and þæt nébb líxeð Ph. 299.

§ 11. Der Tiefton. Die Bestimmung der Neben- oder Tieftöne der Wörter ist für die Metrik nicht minder wichtig als diejenige der Haupttöne. Im Anschluss an die Ausführungen von Sievers sind hierfür folgende Regeln aufzustellen:

1. In allen Nominalcompositionen, die noch deutlich als zusammengesetzte Wörter empfunden werden, haben die Stammsilben zweiter Glieder einen starken Tiefton, z. B. *hēahsètl, gūðrìnc, hríngnèt, sóðfæst.* Diese stark nebentonigen Silben werden fast immer als besondere Glieder des Verses verwendet (vgl. das früher S. 18 citierte Beispiel).

2. Die Stammsilben der zweiten Glieder zusammengesetzter Eigennamen wie *Hróðgàr, Bēowùlf, Hýgelāc,* haben

einen schwächeren Tiefton und können daher entweder im Verse den Hochton tragen oder auch in der Senkung stehen. z. B.

Bēowulf mǽðelode, | *béarn Ecgþēowes:* Bw. 631 und

béornas on bláncum. | *þǣr wæs Bēowúlfes* Bw. 857.

3. Als unbetont gelten diejenigen Schlussilben zusammengesetzter Wörter, die nicht mehr als solche empfunden werden, z. B. *hlāford, ǽghwylc, ínwit,* namentlich auch die Adjectiva mit den Endsilben *līc* und *sum.*

þæt he Héardréde | *hlāford wǽre* Bw. 2375.

lúfsum and líðe | *léofum mónnum* Cri. 914.

4. Einen starken Tiefton dagegen haben alle langen Mittelsilben nach langer Wurzelsilbe, namentlich in der älteren Sprache, also *ǽrèsta, ôðèrra, sémnìnga, éhtènde* etc., ähnlich auch in viersilbigen Wörtern von der Form *ǽðelìnga.*

þā ǽréstan, | *élda cýnnes.* Gū 948

sígefolca swég, | *ōð þæt sémnínga* Bw. 644.

Einfache Wörter dieser Art begegnen nicht häufig; die meisten sind Compositа. Meistens zählen derartige Mittelsilben mit starkem Nebenton als besonderes Glied, abgesehen von jüngeren Denkmälern, in denen der Nebenton bisweilen vernachlässigt wird, z. B. *dýgelra gescéafta* Schöpf. 18, *ágenne bróðor* Metra 9, 28.

5. Nach langer Wurzelsilbe können kurze Mittelsilben einerlei ob ihr Vocal ursprünglich kurz oder lang war als Hebung verwendet werden, z. B. *bócère, biscòpe: þǣr bísceópas, and bócéras* An. 607, oder auch in der Senkung stehen: *Wæs hé under híofenum* | *héarpera mǽrost* Ps. Cott. 4 Sie haben also in gewöhnlicher Rede jedenfalls nur einen schwachen Nebenton gehabt.

6. Die Schlussilben der Wörter, einerlei ob lang oder kurz, sind auch nach langer Wurzelsilbe in der Regel unbetont.

§ 12. Silbenmessung. Einiges ist noch zu beachten in Bezug auf die Silbenzahl der Wörter.

Das *i* der Präsensendungen der zweiten Classe der schwachen Verba ist stets silbisch nach langer Wurzelsilbe: *fun-di-an, fun-di-en-de,* nicht *fundjan* etc.

Für die kurzsilbigen Verba ist es metrisch gleich, ob das *i* silbisch gesprochen wird oder nicht, also *nerian* oder *nerjan,* obwohl für die erste und dritte Classe nach Sievers

aus grammatischen Gründen die consonantische Aussprache die übliche gewesen sein mag, also *nerjan*, *lifjan*, für die zweite Classe die vocalische, also *polian*.

In Fremdnamen wie *Assyria*, *Eusebius*, ist das *i* in der Regel vocalisch, in längeren derartigen Wörtern dagegen vielleicht consonantisch: *Macedonja*.

Die aus *w* nach Consonanten entwickelten Secundärvocale erhalten durch die Metrik keine weitere Beleuchtung, also ob *gearowe* oder *gearwe*, *bealowes* oder *bealwes* zu sprechen ist.

Die syllabischen *l*, *m*, *n* haben nach kurzer Wurzelsilbe als unsilbisch zu gelten, also *setl*, *hrœgl*, *swefn*, *ðegn*, mit Ausnahme von *er* aus *r*, z. B. in *wæter*, *leger*, welches silbisch oder mit dem Stamm verbunden gebraucht werden kann. Nach langer Wurzelsilbe überwiegt dagegen die silbische Messung; doch werden solche Wörter auch gelegentlich einsilbig behandelt: *tungl*, *bōsm* *bēacen*, *tācen* etc.

Hiatus ist gestattet, doch wird auch öfters Elision vor unbetonter Silbe einzutreten haben, obwohl darüber bei der Freiheit bezüglich der Senkungen keine feste Regel aufzustellen ist.

Betreffs sonstiger durch die Überlieferung der angelsächsischen Dichtungen erforderter Eigenthümlichkeiten hinsichtlich der Silbenmessung, z. B. Tilgung später eingedrungener, secundärer Mittelvocale in älteren Texten, wie *ēðeles* statt *ēðles*, *éngeles* statt *éngles*, *dēofeles* statt *dēofles*, Herstellung älterer voller Formen statt jüngerer Kürzungen, wie *ōðerra* statt *ōðra*, *éowerre* statt *éowre*, Auflösung von Contractionen und umgekehrt Einführung contrahierter statt mehrsilbiger Formen etc. muss, da sich dieser Grundriss auf die Betrachtung des normalen alliterierenden Verses zu beschränken hat, auf Sievers, § 74—77, verwiesen werden.

Für diesen Vers ist die wichtigste, die Silbenmessung betreffende Erscheinung diejenige der sogenannten Auflösung langer betonter und, wie ich annehme, auch in der Senkung stehender tieftoniger Silben; d. h. statt einer langen Silbe, die im allgemeinen nur die Trägerin einer Hebung sein kann (bezeichnet durch ´-), tritt oft eine kurze betonte nebst einer darauf folgenden unbetonten Silbe (bezeichnet durch ⏑´×) ein; rhythmisch gleichwertig also mit einem Worte wie

fŏron, mit langem Stammlocal, ist ein anderes wie *fároðe*, mit kurzem Stammvocal und folgender unbetonter Silbe, ebenso wie einem Verstheil wie *sécg wæs* die Wörter *hím he wæs* oder *híne wæs* als rhythmisch gleichwertige entsprechen würden.

§ 13. Dies führt uns zum Bau des alliterierenden Verses. Derselbe besteht in der Regel aus zwei durch eine Pause von einander getrennten Kurzzeilen oder Halbversen, die durch die Alliteration zu einem zusammenhängenden Ganzen, der sogenannten Langzeile, verbunden werden. Jeder Halbvers muss zwei, durch Zusammentreffen des rhythmischen Accents mit dem syntaktischen und selbstverständlich auch mit dem etymologischen Accent höchstbetonte Silben (Hebungen) haben, im Vergleich mit welchen die übrigen Wörter und Silben des Verses für gewöhnlich unbetont sind, einerlei ob dieselben, bloß vom etymologischen oder syntaktischen Standpunkt aus betrachtet, hochtonig, tieftonig oder tonlos sind.

In gewissen Fällen, je nach der Gliederung des Halbverses, kommt nach Sievers außerdem noch einer Silbe desselben (selten zweien) ein durch den etymologischen Accent bedingter rhythmischer Nebenaccent zu. Doch scheint mir nach der Natur des Versrhythmus der alten Langzeile in allen Fällen tieftonige Senkung dafür die richtigere Bezeichnung zu sein als der von Sievers gewählte Ausdruck Nebenhebung.

Die beiden Halbverse der normalen Langzeile haben selten einen in Bezug auf die Zahl und Stellung der unbetonten zu den betonten Silben völlig symmetrischen, sondern nur einen hinsichtlich der Zweizahl der Hebungen gleichartigen Bau, wohingegen sie oft sehr von einander abweichen in Bezug auf Zahl und Stellung der unbetonten oder nur schwach betonten Silben, wobei ferner noch gewisse Combinationen auf die eine oder die andere Halbzeile beschränkt oder doch in der einen beliebter sind als in der anderen.

Daneben kennt die angelsächsische wie die westgermanische Poesie noch eine längere Versart, den sogenannten Schwellvers, der in jedem Halbverse drei Hebungen enthält, während die Senkungen sich ähnlich verhalten wie in der normalen Langzeile. Diese letztere ist aber in der angel-

sächsischen Poesie bei weitem die verbreitetste Versart und muss daher, sowie auch, weil ihre Eigenthümlichkeiten im Schwellvers wiederkehren, zunächst gesondert besprochen werden.

§ 14. Der Bau des normalen Halbverses. Wie aus dem Obigen hervorgeht, ist der Halbvers die rhythmische Grundlage der Langzeile, weshalb sein Bau, zunächst im allgemeinen, für sich zu betrachten ist.

Der normale Halbvers besteht aus vier, seltener fünf Gliedern, von denen zwei etymologisch, resp. syntaktisch und daher auch im Verse stark betont, oder Hebungen, die übrigen schwächer betont sind.

Die Hebungen werden, wie bereits bemerkt, in der Regel von hochtonigen langen Silben (bezeichnet mit ´ von Sievers, dem wir uns auch in dieser Hinsicht anschließen) gebildet, doch können nach Bedürfnis auch die Stammsilben der zweiten Glieder zusammengesetzter Wörter, sowie auch, wenngleich seltener, schwere Ableitungs- und Endsilben dazu verwendet werden. Für die lange Silbe kann, wie schon erwähnt, auch eine im Versrhythmus ihr zeitlich entsprechende sogenannte Auflösung, d. h. eine kurze betonte Silbe nebst einer unbetonten beliebiger Quantität (bezeichnet durch ˘×) eintreten.

Für die schwächer betonten Glieder des Verses sind zwei Classen zu unterscheiden; nämlich tonlose und nebentonige, „je nach dem natürlichen (d. h. sprachlichen) Tongewicht“ der Silben. Die ersteren (bezeichnet ohne Rücksicht auf ihre etymologische Länge oder Kürze mit ×) bilden die eigentlichen Senkungen des Verses, die aus sprachlich gar nicht oder nur sehr leicht betonten Silben bestehen, also meistens aus leichten Ableitungs- und Endsilben, pro- und enklitischen Wörtern.

Nebentonige Glieder, in der Regel einsilbig und lang (bezeichnet durch ×̀, selten, wenn kurz, durch ˘), werden dagegen aus Silben gebildet, die einen deutlich ausgeprägten Tiefton oder Nebenton tragen, also aus Stammsilben zweiter Glieder zusammengesetzter Wörter, langen Mittelsilben dreisilbiger Wörter mit langer Stammsilbe und ähnlichen.

Hinsichtlich ihres rhythmischen Wertes verhalten sich diese nebentonigen Silben verschieden. Stehen sie in einem

zweigliedrigen Fuß neben einer Hebung, entsprechend der Formel –́×|–́×, wie *wī́sra wórda*, so haben sie, mit dieser verglichen oder, wie Sievers es ausdrückt, an ihr gemessen, lediglich den Charakter einer gewöhnlichen Senkung, nur dass sie dann als schwere Senkungen bezeichnet werden können. z. B. in *wī́sfæ̀st wórdum* (–́×̀|–́×).

In solchen viergliedrigen Halbversen, die Sievers als gesteigerte Nebenformen der gewöhnlichen bezeichnet (doppelt gesteigerte bei zwei schweren Senkungen, wie in *gū́ðrìnc góldwlànc*, entsprechend der Formel –́×̀|–́×̀), sind derartige schwere Senkungen nur erlaubt. In dreigliedrigen Füßen aber sind nebentonige Silben als Mittelglieder zwischen der haupttonigen Hebung und der sprachlich völlig unbetonten dritten Silbe geboten, wie z. B. in *þégn Hrṓðgǎres* Bw. 235 (–́|–́×̀×) oder *fýrst fórð gewǎt* (–́|–́×̀×̀) oder *hḗalǣrna mǣ́st* (–́×̀×|–́). Nur kann ich nicht mit Sievers übereinstimmen, wenn er sagt: „Hier wird das nebentonige Glied gegenüber der tonlosen Senkung als eine Art schwächerer Hebung empfunden, obwohl es an Tonstärke hinter der eigentlichen Hebung zurückbleibt; man kann es daher wohl als Nebenhebung bezeichnen.“

Nach meiner Überzeugung haben derartige Silben auch im Verse, und zwar hier eben wegen der sich stärker vernehmbar machenden, zweihebigen, rhythmischen Betonung noch mehr als in Prosa, entschieden nur den Klang von Senkungen, wobei selbstverständlich ein Unterschied in der Tonstärke der einzelnen in der Senkung stehenden Silben im alliterierenden Verse, ebensowohl wie im gleichtaktigen Metrum (weshalb wir sie oben (S. 22) tieftonige Senkungen genannt haben), anzuerkennen ist.

Dies ist umso wahrscheinlicher, als auch die beiden Hebungen eines Halbverses, worauf übrigens auch Sievers aufmerksam macht (§ 9, 3, 4), zwar nicht immer gleich stark betont werden, doch aber eine etwas schwächer als die andere betonte Hebung stets den Senkungen gegenüber ihren Charakter als eine der vier für den Versrhythmus erforderlichen stark betonten Silben beibehält.

Solche schwächer betonte Hebungen machen sich bemerkbar, wenn im Versrhythmus zwei sprachliche Tonsilben, und es können das entweder zwei hochtonige oder auch eine

hochtonige und eine tieftonige Silbe sein, zusammentreffen. In diesem Fall kann die zweite Silbe statt aus einer langen, wie es sonst die Regel ist, aus einer kurzen, hochtonigen Silbe bestehen. In beiden Fällen aber, mag die zweite Hebung lang oder kurz sein, ist sie gewöhnlich unter dem Einfluss des Satztones etwas schwächer betont als die erste, wie aus Beispielen wie *gebún hæfdon* Bw. 117, *to hám fáran* ib. 124, *mid ærdége* ib. 126, leicht zu vernehmen ist. Nur selten ist in solchen Fällen die zweite Hebung stärker betont als die erste.

Die nebentonigen Glieder sind im übrigen ähnlichen Gesetzen unterworfen wie die hochtonigen. Auch sie sind meist einsilbig und lang. Wenn sie aber unmittelbar auf eine Hebung folgen, kann auch, wie bereits bemerkt, eine Kürze dafür eintreten. Auflösungen nebentoniger Glieder kommen jedoch nur sehr selten vor, ein Beweis mehr, dass sie näher mit den Senkungen als mit den Hebungen verwandt sind.

Zur Bildung einer gewöhnlichen Senkung genügt eine sprachlich unbetonte Silbe (×). Doch können auch mehrere solcher Silben, und zwar je leichter und kürzer sie sind, desto mehr, zusammentreten (××, ××× etc.), wenn ihre Folge nicht durch eine nebentonige Silbe unterbrochen wird. Die Gesammtheit derselben gilt dann als einheitliche Senkung. Unter sich können aber doch auch wieder die einzelnen Silben längerer Senkungen etwas stärker oder etwas schwächer betont sein, doch nie so sehr, dass dieser Unterschied in der Tonstärke derselben sich der starken Betonung der Hebungen nähern könnte, wenn auch unter dem Einfluss der schwankenden Satzbetonung Silben und einsilbige Wörter, die in einem Fall unzweifelhaft als Senkungen verwendet werden, in einem anderen tieftonig, ja sogar hochtonig gebraucht werden können.

Bis zur Veröffentlichung der epochemachenden Abhandlung von Sievers in Paul u. Braunes Beiträgen (Bd. X, S. 209) war man der Ansicht, dass die Zahl der Senkungen und namentlich ihre Stellung zu den Hebungen dem Belieben des Dichters anheimgegeben sei. Erst Sievers hat in jener Abhandlung durch statistische Nachweise gezeigt, dass dies keineswegs der Fall ist. Er hat u. a. dargethan, dass die frühere Ansicht, nach welcher in beliebiger Weise eine

oder mehrere Senkungen der ersten Hebung vorangehen können, eine irrige sei, indem er nachwies, dass z. B. im Beowulf, dem hauptsächlich von ihm untersuchten Gedicht, 592 Halbverse vorkommen von der Gestalt –́×|–́×, wie *hýran scólde* und 238 von der Gestalt –́××|–́×, wie *gṓde gewýrcean*, zusammen also 830 Halbverse, welche entschieden trochäischen Rhythmus haben, welcher Tonfall dagegen nur in 11 Halbversen (wovon noch dazu mehrere incorrect überliefert sind) durch Vorsetzung einer Senkung in einen jambischen (×|–́×(×)|–́×) verwandelt wird. Also der Auftakt wurde bei diesem Hauptrhythmus möglichst vermieden.

Andererseits war der Auftakt bei diesem Rhythmus nothwendig bei erster kurzer Hebung und folgender einsilbiger Senkung. Wie schon Rieger gezeigt hat, ist die Form ⏑́×|–́× (*cýning mǽnan* Bw. 3173) fast gar nicht anzutreffen; dagegen die Form ×|⏑́×|–́×, wie *genúmen hǽfdon* ib. 3167, in 130 Fällen, die Form ×|⏑́××|–́× aber niemals. Während also das Verhältnis der Formeln –́×|–́× zu –́××|–́× nach der obigen Angabe ist wie 592 : 238 oder wie ungefähr 5 : 2, verhalten sich die beiden Formeln ×|⏑́×|–́× und ×|⏑́××|–́× wie 130 : 0.

Die Quantität der zweiten Hebung ist für den Auftakt dagegen von viel geringerem Belang als diejenige der ersten, denn während die Formel –́×|–́× zu ×|–́×|–́× sich verhält wie 592 : 11, verhält sich –́×|⏑́× (genauer –́×|⏑́×) zu ×|–́×|⏑́× wie 34 : 34.

Auch die frühere Behauptung, dass die Silbenzahl des betonten Wortes, also die Zahl der unbetonten Silben, welche auf die Hebungen folgen, vollständig gleichgiltig sei, ist eine irrige. Denn die Form –́××|–́× kommt, wie schon bemerkt, in 238 Fällen vor, die Form –́×|–́×× jedoch nur in 22 Fällen, darunter manche incorrecte; also selbst abgesehen von diesen ist das Verhältnis hier wie 11 : 1.

Wenn zwei betonte Silben nicht von einander durch eine unbetonte getrennt sind, wenn also die beiden Hebungen zusammentreffen, so sind entweder zwei unbetonte Silben nach der zweiten Hebung unerlässlich, also –́|–́××, welche Form 120mal im Beowulf vorkommt, oder es muss eine unbetonte Silbe vorangehen, so dass die dort in 127 Fällen

begegnende Form $\times\acute{-}\,|\,\acute{-}\times$ oder die in 257 Fällen begegnende Form $\times\acute{-}\,|\,\breve{\times}$ entsteht, dagegen kommt die Form $\acute{-}\,|\,\acute{-}\times$ gar nicht vor.

Aus den obigen Angaben tritt ferner noch die merkwürdige Erscheinung zutage, dass Halbverse von der Form $\acute{-}\times\,|\,\acute{-}\times$ und $\acute{-}\times\,|\,\breve{\times}$ (genauer $\acute{-}\dot{\times}\,|\,\breve{\times}$) vorkommen im Verhältnis von 592:34 oder annähernd von 17:1, andererseits aber Halbverse von der Form $\times\acute{-}\,|\,\acute{-}\times$ und $\times\acute{-}\,|\,\breve{\times}$ sich verhalten wie 127:257 oder annähernd wie 1:2.

Diese Nachweise zeigen zur Genüge, dass das Verhältnis der unbetonten und betonten, der kurzen und langen Silben und namentlich ihre Stellung zu einander eine viel bedeutendere Rolle spielt, als vor Veröffentlichung der ersten Sievers'schen Abhandlung in Paul und Braunes Beiträgen, Bd. X, S. 209, aus der jene Angaben entnommen sind, bekannt war.

Überhaupt möge auf jene grundlegende Abhandlung hier nochmals nachdrücklich hingewiesen werden, nach welcher namentlich der Anfänger sich leichter über die Sievers'sche Theorie des alliterierenden Langverses orientieren wird als nach seiner Skizze desselben in Pauls Grundriss oder auch nach seiner „Altgermanischen Metrik".

§ 15. Gruppierung der Glieder im Halbverse. In der Regel ist der Halbvers aus vier, viel seltener aus fünf Gliedern zusammengesetzt.

In dem zunächst zu betrachtenden viergliedrigen Halbverse können die zwei Füße oder Maße desselben entweder bestehen aus 1 + 3, resp. 3 + 1 oder aus 2 + 2 Gliedern.

Ein eingliedriger Fuß kann nur aus einer Hebung, $\acute{-}$, bestehen oder aus der Auflösung einer solchen, $\breve{\times}$. Ein zweigliedriger Fuß besteht aus Hebung und Senkung, die entweder in dieser Reihenfolge ($\acute{-}\times$) oder umgekehrt ($\times\acute{}$) verbunden sein können. Ein dreigliedriger Fuß ist zusammengesetzt aus einer stets vorangehenden Hebung und zwei Senkungen, von denen die eine tieftonig $\dot{\times}$, die andere tonlos ($\times$) ist. Und zwar können diese drei Glieder gruppiert sein entweder in der Folge $\acute{-}\dot{\times}\times$ oder $\acute{-}\times\dot{\times}$.

Ebenso können bei den zweigliedrigen Füßen fallende und steigende mit einander verbunden werden, so dass die Combinationen $\acute{-}\times\,|\,\acute{}\times$, $\times\acute{-}\,|\,\times\acute{}$ und $\times\acute{-}\,|\,\acute{-}\times$ möglich

sind, von denen aber nur die beiden ersten einen gleichartigen Rhythmus haben, während der dritte ungleichrhythmisch verläuft. Da indes die Zahl der Glieder in diesen drei Typen in jedem Fuße die gleiche ist, so nennen wir sie mit Sievers gleichfüßige (aus 2 + 2 Gliedern zusammengesetzte) Typen und stellen sie den ungleichfüßigen (1 + 3 oder 3 + 1) gegenüber. Daraus ergeben sich nun für den viergliedrigen, zweihebigen, normalen Halbvers der alliterierenden Langzeile die folgenden fünf Grundtypen:

a) Gleichfüßige Typen, Schema 2 + 2.

1. **A:** $\overset{\prime}{-}\times \mid \overset{\prime}{-}\times$, doppelt fallender Typus.
2. **B:** $\times\overset{\prime}{-} \mid \times\overset{\prime}{-}$, doppelt steigender Typus.
3. **C:** $\times\overset{\prime}{-} \mid \overset{\prime}{-}\times$, steigend-fallender Typus.

b) Ungleichfüßige Typen.

4. **D:** $\left\{\begin{array}{c|c} \overset{\prime}{-} & \overset{\prime}{-}\dot{\times}\times \\ \overset{\prime}{-} & \overset{\prime}{-}\times\dot{\times} \end{array}\right\}$ Schema 1 + 3.
5. **E:** $\left\{\begin{array}{c|c} \overset{\prime}{-}\dot{\times}\times & \overset{\prime}{-} \\ \overset{\prime}{-}\times\dot{\times} & \overset{\prime}{-} \end{array}\right\}$ Schema 3 + 1.

Der Typus E könnte theoretisch auch als ein gleichfüßiger ($\overset{\prime}{-}\times \mid \times\overset{\prime}{-}$) aufgefasst werden. Indes das Wortmaterial, aus welchem er in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle zusammengesetzt ist, weist ihn mit Entschiedenheit den ungleichfüßigen Typen zu (vgl. Sievers, Paul und Braunes Beiträge, Bd. X, 262). Die theoretisch gleichfalls denkbaren Typen $\times\times\overset{\prime}{-}\overset{\prime}{-}$ und $\dot{\times}\times\overset{\prime}{-}\overset{\prime}{-}$ kommen im altenglischen Verse nicht vor.

Neben den gewöhnlichen, viergliedrigen Halbversen kommen, wie oben bemerkt, öfters auch solche vor, die um eine tonlose oder nebentonige Senkung erweitert sind, also aus 2 + 3 oder 3 + 2 Gliedern bestehen und mit Sievers als erweiterte Formen bezeichnet werden können.

Von diesen sind solche Halbverse zu sondern, die durch einen Auftakt erweitert sind und von Sievers auftaktige Verse genannt werden.

Durch diese, sowie namentlich durch die bereits früher erwähnten Freiheiten, wie Auflösung der Hebungen ($\overset{\prime}{\smile}\times$), Verkürzung derselben ($\overset{\prime}{\smile}$), Beschwerung oder Steigerung der Senkungen durch Nebentöne ($\dot{\times}$), Veränderlichkeit der Silbenzahl der Senkungen ($\times\times$, $\times\times\times$ etc.), weniger durch die wechselnde Stellung der Alliteration oder durch die An-

wendung von Auftakten, wodurch keine eigentlichen Unterarten, sondern nur Parallelen zu den auftaktlosen Formen geschaffen werden, können nun die fünf Grundtypen des Halbverses vielfach variiert werden. Diese verschiedenen Möglichkeiten sollen zunächst an den einzelnen Typen nachgewiesen, dabei aber sollen im Anschluss an Sievers, dessen schematische Bezeichnungsweise wir auch hier beibehalten, die deutlich ausgeprägten Unterarten der einzelnen Typen hier hervorgehoben werden.

Betrachtung der einzelnen Verstypen.

I. Viergliedrige Verse.

§ 16. Der Typus A hat drei Unterarten:

a) A 1 oder die normale Form $\acute{}\times|\acute{}\times$, mit Alliteration der ersten Hebung im ersten und zweiten Halbvers oder mit Alliteration beider Hebungen im ersten, sowie mit sprachlich unbetonten Silben in den Senkungen, wie *þéodnes þégnas* An. 3 *a*, *hȳ̆ran scólde* Bw. 10 *b*, *gómban gyldan* ib. 11 *a*. Dieser Typus ist bei weitem der verbreitetste; er kommt im Beowulf nach Sievers 471mal im ersten und 575mal im zweiten Halbverse vor und begegnet in anderen Denkmälern nicht minder häufig.

Die einfachste Variation dieser Hauptform wird durch die Auflösung der Hebung bewirkt, und zwar entweder einer von beiden oder beider zugleich, zum Beispiel der ersten Hebung (sehr zahlreich): *cýninga wúldor* El. 5 *b*, *scéaðena þréatum* Bw. 4 *b*, *stéafon níht swúncon* ib. 517 *a*, *níðer gewíteð* ib. 1360 *b* etc.; der zweiten Hebung (seltener): *wúldor cýninge* El. 291 *b*, *éllen frémedon* Bw. 3 *b*, *Scýldes éaferan* ib. 19 *a*, *óft gefrémede* ib. 165 *b*; beider Hebungen (selten): *gúmena géogoðe* An. 1617 *a*, *mégenes Déninga* ib. 155 *b*, *gúmum ætgédere* ib. 321.

Weiter wird die Hauptform variiert durch zwei-, selten mehrsilbige Senkung nach der ersten Hebung, also $\acute{}\times\times|\acute{}\times$; sehr häufig vorkommend, namentlich nach kurzer erster unbetonter Silbe, z. B. *réhta gewhýlces* El. 910 *b*, *gőde gewýrcean* Bw. 20 *b*, *swéordum āswébban* An. 72 *a*, *súnnan ond mónan* Bw. 94 *b*, *fólce tō frófre* ib. 14 *a*, *wéox under wólcnum* ib. 8 *a*.

Hierbei können wieder die Hebungen aufgelöst werden, so die erste: *wérum on þam wónge* An. 22*a*, *ótenas ond ýlfe* Bw. 112*a*; die zweite: *hálig of héofonum* An. 89*a*, *hélpe gefrémede* Bw. 551*b*, *práge gepólode* ib. 87*a*; beide: *dúguðe ond géoguðe* ib. 160*b*, *hæleð under héofenum* ib. 52*a*, *æðele be æðelum* An. 360*a*. Viel seltener begegnet mehr als zweisilbige Senkung: dreisilbige: *sægde sē þe cúðe* Bw. 90*b*, *hwílum hie gehéton* ib. 175*a*, *míne þēr þū fére* An. 224*a*; combiniert mit Auflösungen: auf der ersten Hebung: *swéotulra and gesýnra* An. 565*a*, *bítere ond gebólgne* Bw. 1431*a*; auf der zweiten: *útan ymbe æðelne* An. 873*a*, *wíge under wǽtere* Bw. 1657*a*, auf beiden: *réceda under róderum* ib. 310*a*; viersilbige Senkung: *séalde þām þe hē wólde* ib. 3056*b*, *sécge ic þē tō sóðe* ib. 591*a*; fünfsilbige Senkung: *læddon hine þā of lýfte* Gū. 398*a*, *stópon þā tō þēre stówe* El. 716*a*.

Zweisilbige Senkung im zweiten Fuß, selten und unsicher, wie schon oben (S. 26) bemerkt: *wúndor scéawian* ib. 841*b* (vgl. Sievers, Paul und Braunes Beiträge, Bd. X, 232/3).

Auftakt vor dem Typus ´×(×)|´× begegnet gleichfalls nur selten: *forcóm æt cámpe* An. 1327*a*, *swā sǽ bebúgeð* Bw. 1224*b*, mit Auflösung der ersten Hebung: *swā wǽter bebúgeð* ib. 93*b*; öfter und in größerem Umfange, ein-, zwei-, selbst drei- und viersilbig im ersten Halbverse, und zwar combiniert mit Auflösungen und Mittelsenkungen, z. B. *gewát æt wíge* ib. 2630*a*; mit Auflösung: *ābóden in búrgum* An. 78*a*, *genéred wið níðe* Bw. 828*a*, *gefēoð in fírenum* Gū. 479*a*; zweisilbig: *ic wæs | éndesǽta* Bw. 241*a*; mit Auflösung: *þēr wæs hæleða hléahtor* ib. 612*a*; dreisilbig: *oððe him Ongenþéowes* ib. 2475*a*; viersilbig: *þæt we him þā gúðgetāwa* ib. 2637*a*; ferner bei zweisilbiger Mittelsenkung, einsilbiger Auftakt: *in mǽgða gehwǽre* ib. 25*a*, *āblénded in búrgum* An. 78*a*; zweisilbiger: *ge æt hám ge on hérge* Bw. 1249*a*; dreisilbiger: *ac unc sceal wéorðan æt wéalle* ib. 2527*a*; *þū scealt þā fóre geféran* An. 216*a*; bei dreisilbiger Mittelsenkung, einsilbiger Auftakt: *gemúnde þā sē góda* Bw. 759; mit Auflösung, der ersten: *ne mágon hie and ne móton* An. 1217*a*; der zweiten: *gewát him þā tō wároðe* Bw. 234*a*; zweisilbiger: *ne gefēah he þēre fǽhðe* ib. 109*a*; viersilbige Mittelsenkung: *ofslóh þā æt þēre sǽcce* ib. 1666*a*.

b) A 2 ist der durch Tieftonigkeit der Senkungen gesteigerte Typus *A*, mit Alliteration auf der ersten Hebung. Dieser Typus hat verschiedene Unterarten:

α) A 2 a mit tieftoniger erster Senkung (häufig im zweiten Halbvers), wobei die zweite Hebung kurz oder lang sein kann, also: ´–×̀ | ´–× und ´–×̀ | ⏑́×, unterschieden von Sievers als *A 2 al* und *A 2 ak* oder abgekürzt: *A 2 l* und *A 2 k*.

A 2 l: *gódspèl ǽrest* An. 12 *a*, *wísfǽst wórdum* Bw. 626 *a*, *hríngnèt bǽron* ib. 1890 *b*; mit Auflösung der ersten Hebung: *médusèld búan* ib. 3066 *b*; der zweiten: *gā́rsècg hlýnede* An. 238 *a*; *hórdbùrh hǽleða* Bw. 467 *a*; beider: *freóðobùrh fǽgere* ib. 522 *a*; mit aufgelöster tieftoniger Senkung: *súndwùdu sṓhte* ib. 208 *a*; dazu noch mit Auflösung der ersten Hebung: *mǽgenwùdu múndum* ib. 236 *a*, und der zweiten: *gū́ðsèaro gúmena* ib. 328 *a*.

A 2 k (zahlreich): *wǽrfǽst cýning* An. 416, *gūðrìnc mónig* Bw. 839 *b*, *þréanȳd þólað* ib. 284 *a* (nur ganz ausnahmsweise begegnet Kürze der zweiten Hebung bei tonloser erster Senkung, wie *Hréðel cýning* ib. 2431 *b*, *Hrúnting náma* 1458 *b* *ǽðeling bóren* 2431 *b*); mit Auflösung der ersten Hebung: *séaronèt séowað* An. 64 *a*, *snótor cèorl mónig* Bw. 909 *b*, *sígerȍf cýning* ib. 620 *b*, *mágodriht mícel* 67 *a* etc. Die meisten Halbverse haben hier doppelte Alliteration.

β) A 2 b mit tieftoniger zweiter Senkung (wobei im zweiten Halbverse wirkliche Composita selten sind), also ´–× | ´–×̀: *Gréndles gū́ðcrǽft* ib. 127 *a*, *léofa Béowùlf* ib. 1855 *b*; mit Auflösung der ersten Hebung: *gámol ond gū́ðrèow* Bw. 58 *a*; der zweiten: *béorna béaducrǽft* An. 219 *a*, *mánna mǽgencrǽft* Bw. 380 *a*; beider: *séfa swā séarogrìm* ib. 595 *a*; der tieftonigen Senkung: *lónd ond léodbȳrig* ib. 2472 *a*; beider Schlussilben: *mǽg ond mágoþègn* ib. 408 *a*.

Dieser Typus wird noch weiter variiert durch zwei- und mehrsilbige Mittelsenkung: *ū́t on þæt ī́glànd* An. 15 *a*, *fólc oððe fréobùrh* Bw. 694 *a*, *réste hine þā rū́mhèort* ib. 1800 *a*; zugleich mit Auflösungen, so der ersten Hebung: *glídon ofer gā́rsècg* ib. 515 *a*; der zweiten: *lā́d ofer lágustrèam* An. 423 *a*, *sýmbel ond sélefùl* Bw. 620 *a*; der tieftonigen Senkung: *éahtodon éorlscìpe* ib. 3175 *a*; Auftakt begegnet vereinzelt: *gesā́won séledrèam* ib. 2253 *a*; doppelte Alliteration ist auch hier das Gewöhnliche.

γ) A 2 a b, mit zwei tieftonigen Senkungen, also ´ × | ´ ×: *gū́ðrìnc góldwlànc* ib. 1882 *a*, *ǽnlìc ánsȳ̀n* ib. 251 *a*, *bā́nhùs blṓdfā̀g* An. 1407 *a*; mit Auflösung der ersten Hebung: *wlítesèon wrǽtlìc* Bw. 1651 *a*; der zweiten: *glḗawmòd góde lḗof* An. 1581 *a*, *gūðswèard swéatolìc* Bw. 2155 *a*; beider: *héorowèarh hételìc* ib. 1268 *a*; der ersten tieftonigen Senkung: *nȳ́dwràcu nī́ðgrìm* 193 *a*; derselben nebst der ersten Hebung: *býrelàde brȳ́d gèong* Gū. 842 *a*; der zweiten tieftonigen Senkung: *égeslìc éorðdràca* Bw. 2826 *a*; beider: *fýrdsèaru fū́slìcu* ib. 232 *a*. Dieser Typus hat auch in der Regel doppelte Alliteration.

c) A 3 ist der Typus *A* mit Alliteration bloß der zweiten Hebung, daher fast nur auf den ersten Halbvers beschränkt. Tieftonige Senkungen begegnen nur nach der zweiten Hebung, eine gesteigerte Unterart, die als *A 3 b* bezeichnet werden könnte.

Die hierhergehörigen Verse werden außer durch die Alliteration auf der vorletzten oder bei Auflösung auf der drittletzten Silbe weiter noch durch die meist längeren, oft drei- bis fünfsilbigen Senkungen zwischen den Hebungen charakterisiert, während in den Typen zwischen *A* 1 und *A* 2 solche längere Senkungen Ausnahmen, ein- und zweisilbige Mittelsenkungen dagegen die Regel bilden. Natürlich begegnen aber auch hier kürzere Senkungen nebst den üblichen Auflösungen; so einsilbige: *hwǽr sē þḗoden* El. 563 *a*, *ḗow hēt sécgan* Bw. 391 *a*; Auflösung der ersten Hebung: *wúton nū ḗfstan* Bw. 3102 *a*; der zweiten: *þús me fǽder mīn* El. 528 *a*, *íc þæt hógode* Bw. 633 *a*; zweisilbige Mittelsenkung: *Hḗht þā on úhtan* El. 105 *a*, *hǽfde sē gṓda* Bw. 205 *a*; Auflösung der ersten Hebung: *þánon he gesṓhte* ib. 463 *a*; der zweiten: *wéarð him on Héorote* ib. 1331 *a*; gesteigert: *éart þū sē Bḗowùlf* ib. 506 *a*; dreisilbige Mittelsenkung: *Gíf þe þæt gelímpe* El. 441 *a*, *fúndon þā on sánde* Bw. 3034 *a*; mit Auflösung: *a) hwǽðere me gesǽlde* ib. 574 *a*, *b) sýððan ic for dúgeðum* ib. 2502; gesteigert: *nṓ he þone gífstòl* ib. 168 *a*; viersilbige Mittelsenkung: *swýlce hi me geblḗndon* Cri. 1438 *a*; *hábbað we tō þæm mǽran* Bw. 270 *a*; mit Auflösung: *a) útan ūs tō þǣre hȳ́de* Cri. 865 *a*; *b) þóne þe him on swéofote* Bw. 2296 *a*; gesteigert: *nṓ þȳ ǣr þone héaðorìnc* ib. 2466 *a*; fünfsilbige

Mittelsenkung: *syððan he hine tō gúðe* ib. 1473; sechssilbige: *hýrde ic þæt he þone héalsbèah* ib. 2173*a*. Zu diesen Formen tritt dann noch weiter der Auftakt, so einsilbiger, bei einsilbiger Senkung: *þe éow of wérgðe* El. 295*a*, *þæt híne on ýlde* Bw. 22*a*; gesteigert: *þæt híne sēo brímwỳlf* ib. 1600*a*; bei zweisilbiger Senkung: *ne þéarft þū swā swíðe* El. 940*a*, *gesprǽc þā sē gṓda* Bw. 676*a*; mit Auflösung: *a) gewítan him þā gúngan* Cri. 533*a*; zweisilbiger Auftakt: *ne gefrǽgn ic þā mǽgðe* Bw. 1012*a*; mit Auflösung: *b) geséah he in récede* ib. 728*a*; gesteigert: *ge swýlce sēo hérepàd* ib. 2259*a*; einsilbiger Auftakt bei dreisilbiger Senkung: *on hwýlcum þāra béama* El. 851*a*; bei viersilbiger: *gewíteð þone on séalman* Bw. 2461; mit Auflösung: *a) ne mágon hi þonne gehýnan* Cri. 1525*a*; *b) gesā́won þā æfter wǽtere* Bw. 1426*a*.

Auch Verkürzung des letzten Fußes zu ⏑× kommt vereinzelt vor: *wǽs mīn fǽder* ib. 262*a*.

Im ganzen scheint der Typus *A* im ersten Halbvers noch häufiger vorzukommen als im zweiten; im Beowulf begegnet er nach Sievers dort in 1701, hier in 1118, zusammen also in 2819 Fällen unter 6366 Halbversen.

§ 17. Der Grundtypus **B**, ×́ – | ×́ –, hat, von den Auflösungen abgesehen, nur eine Form. Allenfalls könnte noch, da die zweite Senkung zwischen einer und zwei Silben schwankt, hiernach zwischen *B*1 und *B*2 unterschieden werden. Variiert wird er namentlich durch mehrsilbige erste Senkungen.

a) Die einfachste Form begegnet nur selten (nach Sievers 59mal im Beowulf), z. B. *ond Hā́lga tíl* Bw. 61*b*, *þām hā́lig gód* An. 14; mit Auflösung der ersten Hebung: *in séle þām hḗan* Bw. 714*b*; der zweiten: *þurh rū́mne séfan* ib. 278*a*; beider: *ǣr súmeres cýme* El. 1228*b*.

Verse dieses Typus mit zweisilbiger erster Senkung sind dagegen häufig: *syððan fúrðum wḗox* ib. 914*b*, *him þā Scýld gewā́t* Bw. 26*a*; mit Auflösung der ersten Hebung: *under Hḗorotes hrṓf* ib. 403*a*; der zweiten: *þæt sēo céaster híder* An. 207*a*; beider: *æfter hā́leða hrýre* Bw. 2053*a*; dreisilbige Eingangssenkung (auch häufig): *þēah þe he ā́tres drýnc* An. 53*a*, *ōð þæt him éft onwṓc*, Bw. 56*b*; *sē þe on húnda bár* ib. 495*a*; mit Auflösung der ersten Hebung: *forðan hīe mā́genes créft* ib. 418*a*; der zweiten: *and hū ðȳ príddan dǽge* El.

185*b*; beider: *þæt he þā géoguðe wíle* Bw. 1182*b*; viersilbige Eingangssenkung: *ne hyrde ic sīð ne ǣr* El. 240*b*, *swylce hīe æt Finnes hām* ib. 1157*a*; mit Auflösung der ersten Hebung: *ne hīe huru héofona hélm* ib. 182*a*; der zweiten: *gif he ūs geánnen wíle* ib. 346*b*; fünfsilbige Eingangssenkung (vereinzelt): *siððan he hire fólmum hrān* ib. 723*b*; mit Auflösung *b)*: *þonne hy him þurh mínne nóman* Cri. 1352*b*.

b) Der Typus *B* 2, also mit zweisilbiger zweiter Senkung, begegnet bei einsilbiger erster selten: *þe dryhtnes bibód* ib. 1159*b*, *þū wāst gif hit ís* Bw. 272*b*, *þām wífe þā wórd* ib. 640*a*; mit Auflösung der ersten Hebung: *þurh dároða gedrép* An. 1446*a*; der zweiten: *þurh níhta genípu* Gū. 321*a*; häufiger aber bei zweisilbiger Eingangssenkung: *þā of wéalle geséah* Bw. 229*a*, *he þæs frófre gebād* ib. 7*b*; mit Auflösung der ersten Hebung: *mid his héleða gedríht* ib. 663*b*, *ofer wároða gewéorp* An. 306*a*; bei dreisilbiger Eingangssenkung: *þonne he ǣr oððe sīð* El. 74*b*, *wes þū ūs lárena gōd* Bw. 269*b*; mit Auflösung der ersten Hebung: *þēah he þǣr mónige geséah* ib. 1614*b*; der zweiten: *þæt nāfre Gréndel swā féla* ib. 592*a*; bei vier- und fünfsilbiger Eingangssenkung: *hwæðre he in bréostum þā gít* An. 51*b*, *þæs þe hire sē wílla gelámp* Bw. 627*a*.

Verse mit dreisilbiger zweiter Senkung kommen, wenn überhaupt, nur selten vor (vgl. Sievers, Paul und Braunes Beiträge, X, 241, 294).

Beachtenswert ist bei diesem Typus, dass auch hier nur selten zweite Glieder von Compositis in die Senkung treten, wie z. B. *hine fýrwyt bréc* Bw. 232*b*, öfter noch von Eigennamen: *nū ic Beówulf péc*, ib. 947*b*, *ne wearð Héremōd swā* ib. 1710*b*.

Der Typus *B* begegnet im Beowulf nach Sievers im ersten Halbvers in 293, im zweiten in 721, zusammen in 1014 Fällen.

§ 18. Der Grundtypus C hat namentlich drei Unterarten:

a) C 1, der normale Typus, ×́–|–́×, ohne Auflösung, wie: *oft Scýld Scéfing* Bw. 4*a*, *gebūn héafdon* ib. 117*b*, *and fríð lǣdan* An. 174*a*. Auch hier kommt zwei- bis fünfsilbige Eingangssenkung vor: *þæt hīe ǣghwýlcne* An. 26*a*,

þone gód sénde Bw. 13 *b*, *ofer hrónráde* ib. 10 *a*, *ær he onwég hwúrfe* ib. 264 *b*, *mid þære wælfýlle* ib. 125 *a*, *þe ic him tó séce* El. 319 *b*, *þára þe mid Béowúlfe* Bw. 1052 *a*, *óð þæt hine sémníngа* An. 821 *a*, *þára þe he him míd héfde* ib. 1626, *swylce hīe ofer sǽ cómon* An. 247 *b*.

b) C 2, derselbe mit Auflösung der ersten Hebung, sehr häufig, daher als besonderer Typus berechtigt, z. B. *on héreféldа* An. 10 *a*, *forscrífen héfde* Bw. 106 *b*, *in wórold wócun* ib. 60 *a*; eine seltene Nebenform ist diejenige mit Auflösung beider Hebungen: *tō brímes fároðe* ib. 28 *b*, *swā féla fýrena* 164 *a*; Auflösung der zweiten Hebung allein: *tō sǽs fáruðe* An. 236 *b*, 457 *b*, 1660 *a*. Auch hier kommen zwei- bis viersilbige Eingangssenkungen vor: *þā wíð góde wúnnon* Bw. 113 *b*, *ofer lágustrǽte* ib. 239 *a*, *ic þæs wíne Déniga* ib. 350 *b* (zwei Auflösungen), *hu se mága frémede* An. 639 *b*, *þæt him his wínemágas* Bw. 65 *b*, *ne hīe hūru wínedríhten* ib. 863 *a*.

c) C 3 ist der Typus *C* mit Verkürzung der zweiten Hebung, also $\times \acute{} \breve{} \times$, ziemlich oft vorkommend: *in géardágum* Bw. 1 *b*, *of féorwégum* ib. 37 *a*. Auch hier sind zwei- und dreisilbige Eingangssenkungen häufig und vier- und fünfsilbige möglich: *þæt wæs gód cýning* ib. 11 *b*, *þæt hīe in béorsále* ib. 482 *a*, *se þe hine déað nímeð* ib. 441 *b*, *ne meaht þū þæs síðfétes* An. 211 *a*, *þonne hē on þæt sínc stárað* Bw. 1486 *b*. Auflösungen werden hier gemieden, begegnen aber vereinzelt: *of hlíðes nósan* ib. 1892 *b*, *on þām méðelstéde* ib. 1083 *b*. Tieftonige Senkungen werden gleichfalls gemieden. Die Gesammtzahl der Halbverse des Typus *C* gibt Sievers für den Beowulf mit 564 an.

§ 19. Der Grundtypus **D**, der stets zweisilbige Schlussenkung zeigt, wovon die erste gewöhnlich die tieftonige Silbe eines Compositums ist, hat vier Unterarten:

a) **D** 1 ist die normale Form, $\acute{} \mid \acute{} \breve{} \times$, wie *hélm élwìhta* An. 118 *b*, *féond máncỳnnes* Bw. 164 *b*, *wígwéorðùnga* ib. 176 *a*, *wéard Scýldìnga* ib. 229 *b*, *lándbúèndum* ib. 95 *b*, *hríng gýldènne* ib. 2810 *b*, *hóf módìgra* ib. 312 *b*, *fréan úsèrne* ib. 3003 *b*. Variiert wird dieser Typus namentlich durch Auflösungen, so der ersten Hebung: *cýning élmìhtig* El. 145 *b*, *féder álwàlda* Bw. 316 *b*, *mérelíðènde* ib. 255 *a*, *flótan éowèrne* ib. 294 *b*, *cýning ǽnìgne* ib. 1852 *b*;

der zweiten: *hĕan hýgegèomor* An. 1089*a*, *mæg Hígelăces* ib. 738*a*, 759*b*; beider: *hlúden hérewæ̆dum* ib. 1898*a*, *néfan Hérerìces* ib. 2207*b* (Composita mit *un-*, wie *wíht únhèlo* ib. 120 können auch nach dem Typus *A* ´× ´× gelesen werden; vgl. Sievers, Paul und Braunes Beiträge, X, 251).

b) **D 2**, derselbe Typus, aber **mit verkürzter tieftoniger Senkung**, ´ | ´ ◡ ×: *béorht blǽdgìfa* An. 84*a*, *léof lándfrùma* ib. 31*a*, *béarn Héalfdènes* ib. 1021*b*, *strĕam út þònan* ib. 2546*b*, *rǽd éahtèdon* ib. 172*b* etc.; mit Auflösung, fast nur der ersten Hebung: *mægen sámnòde* El. 55*b*, *mága Héalfdènes* 189*b*, *brégo Béorhtdèna* ib. 610; der zweiten (vereinzelt): *hórd ópenìan* ib. 3057*b*.

c) **D 3**, der normale Typus, aber **mit verkürzter zweiter Hebung** (selten): ´ | ◡ × ×: *éorðcýnìnga* El. 1174*b*; mit Auflösung der ersten Hebung: *rádorcýnìnges* El. 624*b*.

d) **D 4** ist dem Typus *E* (´ × × | ´) nahe verwandt (vgl. Sievers, Paul und Braunes Beiträge, X, 256 ff.), indem er als **Schlussilbe** des dreigliedrigen Fußes eine **tieftonige Senkung** hat (´ | ´ × ×): *brĕost ínnanweàrd* An. 649*b*, *hólm úp æ̆tbær* Bw. 519*b*, *fýrst fórð gewǽt* ib. 210*a*, *wĕold wídefèrhð* ib. 703*a*, *blŏd ĕ̆drum dràne* ib. 743*b*; variiert durch Auflösung der ersten Hebung: *géaro gūðe fràm* An. 234*b*, *flóta fámighèals* Bw. 218*a*, *súnu dĕað fornàm* ib. 2120*b*; der zweiten: *wlánc wédera lèod* ib. 341*a*; beider: *wlítig wéoruda hèap.* An. 872*a*, *cýning æ̆ðelum gòd* 1871*b*; der tieftonigen Senkung: *wŏp úp āhàfen* ib. 128*b*, *wúnað wíntra fèla* Ph. 580.

Zweifelhaft sind beispielsweise Fälle wie *scop hwīlum sang* ib. 496*b*, *werod eall ārās* 652, in denen vielleicht die letzte Silbe die zweite Hebung trägt, und die dann zum folgenden Typus gerechnet werden müssten.

§ 20. 5. **Der Grundtypus E** hat zwei Unterarten, je nach der Stellung der tieftonigen langen oder kurzen Senkung, die meistens entweder durch die zweite Silbe eines Compositums oder die schwere Mittelsilbe eines dreisilbigen Wortes mit langer Stammsilbe gebildet wird.

E 1 hat die tieftonige Senkung als zweites Glied des ersten dreigliedrigen Fußes, ´ × × | ´: *módsòrge wǽg* El. 61*b*, *wéorðmỳndum þǎh* Bw. 8*b*, *Súðdèna fólc* ib. 463*b*, *éhtènde wás* ib. 159*b*, *hæ̆ðènra hýht* 179*a*, *ænìgne þónc* Cri. 1498*b*,

wórdhòrd onléac Bw. 259*b*, *úplàng āstód* ib. 760*b*, *scóp hwìlum sáng* ib. 496*b* (vgl. oben unter Typus *D* 4), *sécg èft ongán* ib. 872*b*, *líc èall forswéalg* ib. 2081*b*; variiert durch Auflösung der ersten Hebung: *héofonrìces wéard* El. 445*b*, An. 56*a*, *Scédelàndum ín* Bw. 19*b*, *wlítebèorhtne wáng* ib. 93*a*, *lífigènde cwóm* ib. 1974*b*, *éðelìnges wéox* El. 12*b*, *médofùl œtbér* ib. 625*b*, *mónig òft gecwéð* ib. 858*b*, *dúguð éal ārās* ib. 1791*b*; der zweiten (selten): *tírèadge hæleð* An. 2*b*, *hélþègnes héte* Bw. 142*b*; beider (selten): *sélewèard āséted* ib. 668*b*, *winedrỳhten frægen* An. 921*b*; der tieftonigen Senkung: *glédègesa grím* Bw. 2651*a*.

E 2, sehr selten vorkommend, hat die tieftonige Senkung als drittes Glied des ersten dreigliedrigen Fußes, $\acute{-}\times\grave{\times}\,|\,\acute{-}$: *mórðorbèd stréd* 2437; mit Auflösung der letzten Hebung: *géomorgìdd wrécen* An. 1550*a*, *bæron út hræðe* ib. 1223*a*.

II. Fünfgliedrige Verse.

§ 21. Die fünfgliedrigen, erweiterten Verse kommen, wie bereits bemerkt, viel seltener vor als die normalen. Wir bezeichnen die einzelnen Typen mit Sievers durch ein dem Typuszeichen beigefügtes *, also *A**, *E**.

6. Der Typus *A** hat zwei durch die Stellung der tieftonigen Senkung unterschiedene Formen.

*a) A** 1, hauptsächlich im ersten Halbverse vorkommend, entspricht der Formel $\acute{-}\grave{\times}\times\,|\,\acute{-}\times$, z. B.: *gúdbèarn on gálgan* El. 719*a*; mit Auflösung der ersten Hebung: *géoloràndtō gúðe* Bw. 438; mit zweisilbiger Senkung: *glædmòd on gesíhðe* Crist. 911; mit tieftoniger (gesteigerter) Schlussenkung: *gástlìcne góddrèam* Gūthl. 602*a*, *gámolfèax and gúðròf* Bw. 609.

*b) A** 2 $= \acute{-}\times\grave{\times}\,|\,\acute{-}\times$ liegt vielleicht vor in *máððumfæt mǽre* B. 2405, *wúldorlèan wéorca* Crist. 1080; mit Auflösung der tieftonigen Senkung: *mórðorbèalo mága* Bw. 1079 (vgl. dazu Sievers, Altgermanische Metrik, § 85, 2, Anm. 3).

7. Der Typus *B**, $\grave{\times}\times\acute{-}\,|\times\acute{-}$, scheint in der angelsächsischen Poesie nicht vorzukommen.

8. Auch der Typus *C** mit seinen Unterarten *C** 1 $= = \grave{\times}\times\acute{-}\,|\,\acute{-}\times$, *C** 2 $= \grave{\times}\times\breve{\times}\,|\,\acute{-}\times$, *C** 3 $= \grave{\times}\times\acute{-}\,|\,\breve{\times}$ scheint im Angelsächsischen nicht belegt zu sein.

9. Der Typus *D** dagegen kommt in drei Unterarten häufig vor, aber fast nur im ersten Halbverse.

*a) D** 1 = ´ × | ´ ×̀ ×, wie in *síde sǽnèssas* Bw. 223, *ældres órwèna* Bw. 1002; mit Auflösung der ersten Hebung: *éðeliŋ ánhỳdiŋ* ib. 2668; häufiger der zweiten: *mǽton mérestrèta* ib. 514; beider: *lócene léoðosỳrcan* ib. 1506.

*b) D** 2 = ´ × | ´ ◡ ×: *mǽre méarcstàpa* ib. 103, *éaldor Éastdèna* ib. 392; mit Auflösung der ersten Hebung: *éðele órdfrùma* ib. 263; der zweiten: *módges mérefàran* ib. 502, *Béowulf máðelòde* 405 etc.

*c) D** 3 = ´ × ◡ ×̀ × fehlt.

*d) D** 4 = ´ × ´ ×̀ × (selten): *grétte Géata lèod* Bw. 625, *þrỹðlīc þégna hèap* ib. 400; mit Auflösung der ersten Hebung: *éaforan éllorsìð* ib. 2452; der zweiten: *ỹðde éotena cỳn* ib. 421; der tieftonigen Senkung: *wīn of wúnderfàtum* ib. 1163; ferner wird dieser Typus variiert durch Auftakt: *onginneð géomormòd* ib. 2045 und zugleich durch Doppelsenkung im zweiten Fuß: *oferswóm þā síoleða bigòng* ib. 2368.

10. Der Typus *E** kommt im Angelsächsischen nicht vor (vgl. Sievers, Altgermanische Metrik, § 15, 3 *c* und § 116, 9).

§ 22. Die Vertheilung der einzelnen Halbzeilen eines Gedichtes unter die verschiedenen Typen wird durch den natürlichen Wort- und Satzaccent geregelt, wobei es allerdings in vereinzelten Fällen wegen der rhythmischen Verwandtschaft einiger Formen mit einander, wie bereits angedeutet, nicht mit völliger Sicherheit zu sagen ist, welchem Typus ein Halbvers angehört.

Genauere Untersuchungen über die Verbindung der verschiedenen Halbverstypen zu Langzeilen sind bis jetzt noch nicht gemacht worden. Doch scheint erwiesen zu sein, dass am liebsten Halbzeilen von verschiedenem rhythmischen Charakter verbunden zu werden pflegten (vgl. Sievers, Altgermanische Metrik, § 86).

Die Bindung von je zwei Halbversen zu Langzeilen geschieht durch Alliteration (Stabreim), welche mindestens je eine Hebung jedes Halbverses trifft, sich dem rhetorischen Sinnesaccent der Verse genau anschließt und stets nur auf vollen rhythmischen Hebungen, nicht etwa auf tieftonigen Senkungen ruhen darf. Auch aus diesem

Grunde erscheint es zweckmäßiger, diese als Senkungen und nicht als Nebenhebungen anzusehen.

§ 23. Die Alliteration. Qualität derselben. Die Alliteration kann sowohl consonantischer als auch vocalischer Natur sein. Über die Alliteration der Vocale, die beliebig unter einander alliterieren, ist schon oben (S. 7/8) das Nöthige bemerkt worden. Bei den Consonanten alliterieren gleiche miteinander; doch ist es gleichgiltig, ob sie allein vor einem Vocal stehen oder den Anlaut zu einer Consonantengruppe bilden; also es alliteriert nicht nur *dæl* und *duguð*, sondern beide Wörter alliterieren auch mit *drēorig; cūðe* alliteriert nicht nur *cyning*, sondern auch mit *cræft* oder *cwellan*, einfaches *h* wie in *hūs* alliteriert nicht nur mit einfachem *h* wie in *heofon*, sondern auch mit *hl, hn, hr, hw* wie in *hlēapan, hnēgan, hrēosan, hweorfan.*

Gegen Ende der ags. Epoche scheint es öfters zu begegnen, dass das *h* unberücksichtigt bleibt, also dass bei *h* vor einem Vocal die Vocale alliterieren, z. B. *Hólofernes: unlyfigendes* Jud. 180, bei *h* + Consonant die Consonanten, z. B. *āhredde* : *reðan* Älfric, Richter 16, 431, *hwām* : *wunderlīce* ib. 306.

Die palatalen und gutturalen *c* und *g* alliterieren miteinander, also *cild* : *cræft* Christ. 218, *g* auch mit etymologischem *j*: *geong* : *geardum* : *god* Bw. 13.

Besonders beachtenswert ist, dass die Verbindungen *sc, sp, st* nicht mit einfachem *s* oder *s* + einem anderen Consonanten, sondern jede nur mit sich selbst alliterieren dürfen, wie in folgenden Versen:

hēt stréamfare stíllan, | stórmas réstan Andr. 1578
He scéaf þā mid þam scýlde, | þæt se scéaft tobárst
and þæt spére spréngde, | þæt hit spráng onǵean. By. 136/7.

Nicht aber würden Wörter wie *stormes, scylde, spere* miteinander alliterieren können und ebenso wenig eines derselben etwa mit einem Worte wie *swīðe* oder *sunu.*

In der späteren Zeit aber wurde diese Regel durchbrochen. In den Psalmen alliteriert schon *sc* mit *s* und *s* + beliebigem Consonanten; bei Älfric alliterieren, wie es scheint, alle drei Consonantengruppen unter einander, sowie mit einfachem *s* und *s* + anderen Consonanten, z. B.:

wið þām þe hēo beswíce | Sámson þone strángan, Älfr. 308.

§ 24. Stellung der Alliteration. Der alliterierende Vers enthält stets zwei oder drei alliterierende Laute, die sogenannten Stäbe (von dem altnord. *stafir* oder *hljóð-stafir)*, wovon einer oder zwei auf den ersten Halbvers fallen und Stollen oder Stützen *(stuðill,* pl. *stuðlar)* genannt werden, immer aber nur einer auf den zweiten Halbvers. Dieser trifft stets die erste Hebung desselben und heißt der Hauptstab *(hǫfuðstafr).* Nur ausnahmsweise trifft er in späteren Dichtungen, wie z. B. in Byrhtnoth, Salomon und Saturn, den Psalmen, auch die zweite Hebung. Folgende Beispiele mögen die drei bezüglich der Stellung des Stabreimes möglichen Hauptarten veranschaulichen:

Séolfa hē gesétte | súnnan and mónan, Sat. 4
héafod éalra | héahgescéafta Cædm. Hymn. 4
Hī hýne pā œtbǽron | tō brímes fároðe, Bw. 28.

Enthält der erste Halbvers nur einen Stabreim, so trifft er die stärkere der beiden Hebungen, daher gewöhnlich die erste. Die dritte Art begegnet im Typus *A* häufiger und wird als *A*3 unterschieden (vgl. S. 32). Im Typus *C* fehlt sie ganz, da hier die erste Hebung immer die stärker betonte ist, bei *D* desgleichen, bei *B* und *E* wird sie gemieden (vgl. Sievers, Altgermanische Metrik, §. 19, 3).

Doppelalliteration ist im ersten Halbverse aller Typen gestattet und tritt am leichtesten ein, wenn die beiden Hebungen einander ziemlich coordiniert sind, daher am seltensten in Typus *C*, am häufigsten in den gesteigerten, sowie in *D* und *E*, *A*2 und den erweiterten *D**-Typen, wo sie die Regel ist. (Nähere Angaben s. Sievers, l. c. § 20.)

Ausnahmsweise kommt es, namentlich in späterer Zeit, vor, dass der zweite Halbvers zwei Stabreime hat, der erste nur einen (vgl. Rieger, Alt- und Angelsächsische Verskunst, pag. 8 ff.):

ā́ tō wórulde, | ā́ buton énde! Sat. 315.
me sénden tó þe | sǽmen snélle, By. 29.

Zahlreicher ist Doppelalliteration in beiden Vershälften anzutreffen.

Eine Art von Doppelalliteration kommt auch in der älteren Zeit öfters vor, nämlich diejenige mit zwei verschiedenen Reimen, und zwar namentlich in gekreuzter Stellung *(a b a b)*:

Hwæt! we Gárdéna | in géardágum Bw. 1
Scýldes éaforan | Scédelandum ín. ib. 19,

selten in umschließender Stellung *(a b b a)*:

hwílum for dúguðe | dóhtor Hróðgáres ib. 2021,

niemals aber in paralleler Stellung *(a a b b)*.

Nur bei späteren Dichtern begegnen Verse mit gleichem Stabreime in allen vier Hebungen:

Gódwine and Gódwīg | gúðe ne gýmdon, By. 192.

Auch kommt in der Zeit, wie auch schon in Judith, die weitere Steigerung der Alliteration öfters vor, dass ein und derselbe Stabreim in zwei aufeinander folgenden Versen wiederholt wird, z. B.:

þā tōbræd Sámson | bégen his éarmas,
þæt þā ráþas tōbúrston, | þe he mid gebúnden wǽs.
Älfr. [1]) Richter 269/70.

§ 25. Andererseits begegnen in den nicht streng kunstmäßigen Langzeilen Älfrics auch Verse, denen die Alliteration gänzlich fehlt, jedoch nur in seltenen Fällen (etwa 10%). Auch erscheinen die strengen Stabreimregeln bezüglich der Stellung des Hauptstabes gelockert, doch alliterieren immer noch circa zwei Drittel seiner Langzeilen in correcter Weise. Zum Ersatz für fehlerhaft gesetzten Hauptstab oder gänzlich fehlende Alliteration findet bei ihm die Reimverkettung, die auch in der strengen alliterierenden Poesie in größerer Ausdehnung als accessorischer Schmuck beobachtet, wenn auch bis jetzt noch nicht näher beschrieben worden ist (vgl. Anglia, Mittheilungen, IV, S. 200, oben), besondere Pflege, indem Hebungen, die an der Alliteration ihres eigenen Verses nicht theilnehmen, entweder

a) mit der Alliteration eines Nachbarverses verknüpft werden:

þā hét sē cýning | clýpian A'man
and hét þæt he wǽre | gehýrsum þǽre cwéne, Hester 190/1

oder

b), was oft bei Älfric der Fall ist, wieder mit einer reimfreien Hebung eines Nachbarverses verknüpft werden:

---

[1]) Vgl. darüber namentlich: John Lawrence, *Chapters on alliterative Verse*. London 1893, pp. 38—53, rec. von Luick, Anglia, Beiblatt, IV, 193.

swā swā sē Apóstel Pétrus ' on his pístole āwrát:
lēoð ēow sȳfre on bíglēofan | and sóðlice wáciað,
Ags. Prosa III, p. 52, v. 51/2.

Genauer auf Älfrics Versbau einzugehen, über den in Bälde in den „Wiener Beiträgen zur englischen Philologie" eine Special-Untersuchung von Dr. A. Brandeis veröffentlicht werden wird (vgl. inzwischen Metrik, I, §§ 34—36), erscheint in diesem Grundriss nicht statthaft, da es sich hier in erster Linie um die normale Langzeile handelt.

Dass Älfrics Versbau im wesentlichen aus alliterierenden Langzeilen besteht, wenn auch deren Bau manchmal ungenau ist, unterliegt für uns keinem Zweifel. Die Langverse zerfallen nicht, wie dies häufig bei Layamon geschieht, in zwei durch den Reim aufgelöste Kurzzeilen, sondern die Einheit der Langzeilen ist überall gewahrt, und diese reihen sich, geradeso wie in der angelsächsischen Dichtung des IX. und X. Jahrhunderts, stichisch aneinander. Die Diction aber ist bei Älfric eine andere geworden: an die Stelle der früheren Coordination tritt die Subordination. Die vielen Composita fehlen, Conjunctionen und Partikeln mehren sich, und dadurch wird die Form der Verstypen häufig erweitert, namentlich aber im Auftakt, wodurch der Rhythmus freilich weniger gestört wird als durch Erweiterung im Versinnern.

Immerhin zeigen etwa die Hälfte der Verse des auch hier weitaus am häufigsten vertretenen Typus *A* die normale Form, und auch die anderen gleichgliedrigen Typen mit steigendem Rhythmus, die den Auftakt naturgemäß noch leichter ausdehnen, sind gut erhalten. Auch ist beachtenswert, dass bei längerem Auftakt gewöhnlich die Mittelsenkung normal ist. In den beiden ungleichgliedrigen Typen *D* und *E* dagegen wird die Zahl der normal gebauten Verse von derjenigen der durch Mittelsenkungen erweiterten Verse erheblich übertroffen.

So bewegt sich Älfrics Darstellung zwar unverkennbar in der allgemeinen Cadenz der alliterierenden Langzeile, ohne sich jedoch den Gesetzen derselben regelmäßig zu fügen. Je nachdem er sich in der Diction seiner Homilien dem ihm durch ausgedehnte Lectüre angelsächsischer Dichtungen vertrauten Stil poetischer Ausdrucksweise, sei es absichtlich oder unwillkürlich nähert, oder sich von ihm entfernt, ähnelt

seine Redeweise derjenigen des alliterierenden Langverses oder geht sie in rhythmische Prosa über.

In ähnlicher poetisch gehobener Darstellung sind die frühmittelenglischen Heiligenlegenden von der h. Margaretha, Juliana und Katharina, sowie die Homilie Hali Meidenhad geschrieben.

Die Senkungen nehmen bei Älfric und natürlich auch in der älteren ags. Poese an der Alliteration nicht theil. Wenn daher in der Senkung stehende Wörter oder Silben, mögen es nun tonlose oder tieftonige sein, mit dem gleichen Anlaut einer in der Hebung stehenden alliterierenden oder alliterationslosen Silbe beginnen, so ist dies als etwas Zufälliges anzusehen.

In einem Verse (Typus $B + A$) wie

ne hīe huru héofona hélm | hérian ne cúðon, Bw. 182

gehören daher die Senkungen *hīe* und *huru* nicht etwa zum Stabreim; ebensowenig ist in dem Verse (Typus $A + E$)

bídan wólde. | Brím-wylm onféng Bw. 1494,

wo *bīdan* und *brim* die Stabreime sind, die tieftonige Senkung *wylm* als mit der zweiten alliterationslosen Hebung *wolde* alliterierend anzusehen, wie dies Lawrence vermuthet.

§ 26. Verhältnis der Alliteration zu den Wortarten und zur Wortstellung. Über diesen Punkt hat namentlich Rieger, Alt- und Angelsächsische Verskunst, S. 18 ff., eingehende Untersuchungen angestellt, auf dessen Darstellung betreffs genauerer Angaben hier verwiesen werden möge. Die Alliteration und der rhythmische Bau des Lang-, respective Halbverses hängt nicht nur mit dem Wortaccent, sondern auch mit dem Satzaccent aufs engste zusammen. Wie unter den verschiedenen Silben eines Wortes nur die am stärksten betonte den Stabreim tragen kann, so kann er unter den verschiedenen Wörtern eines Satzes oder Satztheiles auch nur das am stärksten betonte Wort treffen. Der Grad der Betonung kann nun allerdings in jedem einzelnen Falle von dem rhetorischen Nachdruck abhängen, der einem Worte gegeben wird. Im allgemeinen aber herrscht für die einzelnen Wortarten eine gewisse, auf ihrer inneren Bedeutung für den Satzbau beruhende Abstufung der Betonung, woraus sich die folgenden, gewöhnlich beobachteten Regeln ergeben:

Zunächst im allgemeinen:

1. Wenn die beiden Hebungen des Halbverses zwei Wörter von verschiedener Satztonstufe treffen, so alliteriert stets das stärker betonte, und zwar ist dies im zweiten Halbvers immer das erste (der Hauptstab), im ersten Halbvers gewöhnlich. In diesem kann aber das schwächer betonte Wort mit alliterieren.

2. Gehören die beiden in der Hebung stehenden Wörter der Halbzeile der gleichen Tonstufe an, so alliteriert das erste. Wo Doppelalliteration stattfinden kann, darf das zweite mitalliterieren.

Für die einzelnen Wortgruppen gelten folgende Ergebnisse:

1. Die Nomina (Substantive, Adjective und die Nominalformen des Verbs, also Infinitiv und Particip) sind unter allen Wortarten die am stärksten betonten.

a) Wenn daher ein Nomen allein unter anderen Wortarten in einer Halbzeile steht, so trägt in der Regel das Nomen die Alliteration:

nē in þā cēastre | becúman mēahte, Andr. 931
Híre þā A'dam | ándswárode: Gen. 827.

b) Stehen zwei Nomina in einem Halbverse, so alliteriert, welcher Art sie auch sein mögen, stets das erste:

hūsa sēlest. | Wæs sēo hwīl mícel: Bw. 146
lánge hwíle. | Him þæs líffréa ib. 16
géongum and éaldum, | swylc him gód séalde, ib. 72.

Ausnahmen kommen nur vor, wenn der rhetorische Nachdruck auf dem zweiten Worte liegt.

c) Drei Nomina begegnen in einem Halbverse nur dann, wenn eines derselben zu dem nächstvorhergehenden in einem grammatischen Abhängigkeitsverhältnis steht, welche beiden dann eine Nominalformel bilden und wie ein einfaches Nomen behandelt werden. Bei Doppelalliteration sind hier die Reimstellung *aax* und *axa* möglich, je nachdem die Nominalformel dem alleinstehenden Nomen folgt oder vorangeht

béorht béacen Gódes: | brimu swáðredon, Bw. 570
swéord swáte fáh | swín ofer hélme, ib. 1286
éald sweord éotenisc | écgum þýhtig, ib. 1558
twélf wintra tíd | tórn gepólode ib. 147.

d) Bei einfacher Alliteration wird immer das erste der drei Nomina vom Stabreim getroffen.

2. Das Verbum finitum ist in der Regel schwächer betont als das Nomen, kann ihm daher ohne zu alliterieren vorausgehen oder folgen, und zwar sowohl in der Hebung wie in der Senkung stehend:

lēt se héarda | Hígelāces þégn Bw. 2977
him þa Scýld gewāt | tó gescép-hwīle ib. 26
gewāt þā twélfa súm | tórnē gebólgen ib. 2401.

Natürlich kann das Verbum auch neben dem Nomen stehend mit an der Alliteration theilnehmen:

gōdne gegýrwan; | cwæð he gúð cýning Bw. 199
hwétton hígerōfne, | hæl scéawedon. ib. 204.

Neben einer Nominalformel stehend, kann das Verbum gleichfalls mit alliterieren:

býreð blódig_wæl, | býrgean þénceð Bw. 448
séofon_niht swúncon: | hē þe æt súnde oferflāt ib. 517

In Formeln aus Nomen + Verbum trägt das erstere die Alliteration:

Hýlde hine þa héaðodēor: | hléor bólster onfēng Bw. 688.

Ruht auf dem Verbum finitum ein besonderer Nachdruck, so trägt es auch, namentlich im zweiten Halbvers, trotz eines daneben stehenden Nomens die Alliteration:

and be héalse genám; | hrúron him tēaras Bw. 1872
grýrelīcne gíst. | Gýrede hine Bēowulf ib. 1441.

Im ersten Halbverse begegnet dies nur selten:

gemúnde þā se gōda | mēg Hígelāces ib. 758.

Bei zwei von einander abhängigen Verbis finitis alliteriert das von dem regierenden Verb abhängige, welches also stärker betont ist als jenes:

mýnte þæt he gedǣlde, | ār þon dǽg cwóme, ib. 731.

Sind beide einander coordiniert, so alliteriert das erste:

wórolde lífes: | wýrce sē þe móte ib. 1387;

im ersten Halbvers alliterieren meistens beide:

séomade ond sýrede, | sínnihte héold ib. 161.

Das Adverb. Einfach steigernde Adverbia, wie *mícle, swíðe, ful,* alliterieren gewöhnlich nicht (obwohl bei rhetorischer Betonung Ausnahmen vorkommen, z. B.:

ac hē is snél and swíft | and swíðe léoht, Phön. 317),

wenn sie in der Hebung stehen:

and sylfum þē | swīðost mīcle Gen. 2713.

Meistens stehen sie sogar in der Senkung.

Voranstehende Begriffsadverbia jedoch, welche die Bedeutung des folgenden Adjectivs oder Adverbs modificieren, tragen die Alliteration:

ðescholt ūfan grǽg: | wæs sē īrenþrēat Bw. 330.

Adverbialpräpositionen alliterieren, wenn sie dem Verbum vorangehen:

hēt þā ūp béran | ðēelinga gestrēon Bw. 1920,

nicht aber, wenn sie ihm folgen:

Gēat wæs glǽdmōd, | géong sòna tó ib. 1785.

Die Nominaladverbien sind stärker betont als das Verb und alliterieren:

ālǽgdon þā tō-míddes | mǽrne þéoden ib. 3141.

Die Pronominaladverbien des Ortes und der Zeit dagegen werden als Enclitica behandelt.

Pronomina und Pronominaladjectiva *(monig, eall, fela)* werden in der Regel gleichfalls enklitisch behandelt, können also voranstehen, ohne zu alliterieren:

þē we éalle | ǣr ne méahton Bw. 941

manigu ōðru gescéaft | éfnswìðe hím Met. XI, 44

ealne middangéard | ōð mérestrēamas, Dan. 503

Fela ic mónna gefrégn | mǽgðum wéaldan; Wids. 10.

Mit rhetorischem Nachdruck gebraucht, können sie aber sogar vor dem Nomen alliterieren:

on þém dǽge | þýsses lífes, Bw. 197.

Das Pronomen *self* und die mit *ǣ* zusammengesetzten Pronomina tragen in der Regel den Ton und voranstehend auch die Alliteration.

síðes ne ságona! | ic wāt hwæt he me sélf bebéad Gen. 535.

Präpositionen, Conjunctionen und Partikeln stehen in der Regel in den Senkungen. Präpositionen können jedoch durch Enklise eines nachfolgenden Pronomens in den Hochton treten und alliterieren:

éaldum éarne, | and æfter þón Phön. 238

nis únder mé | ǽnig óðer Räts. 41, 86.

Ob solche Wörter in schwacher erster Hebung stehend bei gleichem Anlaut wirklich als Stabreim beabsichtigt und gehört wurden, z. B. in

míd þỹ mǽstan | mǽgenþrỳmme cỹmeð Crist. 1009
ist nicht sicher zu entscheiden, ist jedoch wahrscheinlich.

Diese Betonungsgesetze werden nur in den älteren Denkmälern strenge beobachtet, von den Dichtern des ausgehenden X. und beginnenden XI. Jahrhunderts jedoch vielfach durchbrochen, namentlich von dem Verfasser des Byrhtnoth, dem Übersetzer der Metra des Boethius und demjenigen der Psalmen.

§ 27. Vers- und Satzgliederung. Auch über dieses Kapitel hat Rieger, Altsächsische und angelsächsische Verskunst, in dem Abschnitt betitelt: „Von der Cäsur und dem Versschlusse" genaue Untersuchungen angestellt, auf welche hier für eingehendere Auskunft verwiesen werden muss.

Im allgemeinen gelten folgende Regeln: Cäsur und Versschluss, also die beiden Pausen, welche nach dem ersten und nach dem zweiten Halbverse der Langzeile eintreten, sind durch die Satzgliederung bedingt, insofern jeder Halbvers sprachlich einheitlich sein, d. h. ein für sich abtrennbares Satzstück enthalten muss und zwei enge zusammengehörige Wörter, wie z. B. das Pronomen oder das Adverb und sein Beziehungswort nicht durch die Pause von einander getrennt werden dürfen, außer wenn die ersteren in der Hebung stehen, z. B.:

wỹrd æfter þíssum | wórdgemẽarcum. Gen. 2355
gif ge wíllað mĩnre | míhte gelẽfan! Sat. 251.

Im Beowulf ist diese Trennung nur dann gestattet, wenn das in der Hebung stehende Wort, wie in dem letzteren Beispiel, zugleich alliteriert.

Längere Satzglieder können aber sowohl durch die Cäsur als auch durch das Versende von einander getrennt werden. Der sprachliche Zusammenhang dient dann als Bindemittel getrennter Satztheile, wozu bei zwei Halbversen eines Langverses noch die Alliteration als weiteres Band hinzukommt.

Zur Bindung der Langzeilen unter einander aber dient der gerne geübte Gebrauch, den Satzschluss nicht zu Ende, sondern in der Mitte eines Langverses eintreten und einen neuen Gedanken mit dem zweiten Halbvers beginnen zu lassen, womit die für die angelsächsische Poesie besonders charakteristische Eigenthümlichkeit der Variation des Aus

druckes, die wesentlich zur Erreichung jenes Zweckes beiträgt, aufs engste zusammenhängt.

Jedenfalls ist es in der stichischen Poesie der Angelsachsen Brauch, dass die metrischen und die syntaktischen Glieder in freiem Wechsel bald zusammenfallen, bald sich kreuzen müssen.

§ 28. Der Schwellvers. Allgemeines. — Alliteration. — Neben dem vierhebigen normalen Langvers (dem zweihebigen Halbvers) kommt in der angelsächsischen (und altsächsischen) Poesie ziemlich oft noch eine gestrecktere Art von Versen vor mit drei Hebungen in jedem Halbverse, also sechs in jedem Langverse, daher Schwellvers[1]) genannt. Verse dieser Art begegnen in fast allen angelsächsischen Dichtungen entweder alleinstehend oder namentlich in Gruppen, bisweilen auch gewöhnliche und gestreckte Halbverse zu Langversen verbunden (z. B. Norm. Vers + Schw. Vers: Gen. 1522, Jud. 96, Crist 1461; Schw. V. + Norm. V.: Dan. 246, Sat. 605). Nur in der angelsächsischen Psalmenübersetzung und in Cynewulfs Juliana fehlen sie gänzlich; in der Elene dieses Dichters begegnen sie selten.

Ein Verzeichnis der angelsächsischen Schwellverse gibt Sievers, Beitr. XII, 479 f.

Besondere Unregelmäßigkeiten weisen die Schwellverse in der sogenannten jüngeren Genesis und in Salomon und Saturn auf.

Schwellverse sind nicht immer mit völliger Sicherheit von gewöhnlichen Versen mit längeren Auftakten zu unterscheiden.

Welche Versart anzunehmen ist, hängt dann von dem allgemeinen Ton und Versrhythmus der betreffenden Stelle ab. Erheischt sie einen langsamen feierlicheren Fluss der Rede, so haben wir es mit einem Schwellverse, bei lebhafterer Ausdrucksweise mit normalen, zweihebigen, durch längere Auftakte erweiterten Versen zu thun.

Die unverkennbaren Schwellverse werden namentlich durch die drei Hebungen jedes Halbverses und durch die drei gleichberechtigten Füße desselben charakterisiert. Die

[1]) Vgl. E. Sievers, PB. Beitr. XII, 455 f.; K. Luick, ib. XIII, 389 ff., XV, 441; F. Kaufmann, XV, ib. 360; Sievers, Pauls Grundriss, 875, 881; Sievers Altgerm. Metrik, §§ 88—96.

drei Hebungen brauchen aber ebensowenig wie die zwei Hebungen des normalen Verses nothwendigerweise alle gleich stark betont, noch auch braucht die Stellung der stärkeren Hebungen im Halbverse stets dieselbe zu sein. Im allgemeinen werden auch hier die alliterierenden Hebungen stärker betont worden sein als die nicht alliterierenden.

Sowohl hinsichtlich der Verwendung der Alliteration als auch seines Baues ist der Schwellvers mit dem normalen Verse enge verwandt.

1. Die Alliteration. Der erste Halbvers hat gewöhnlich Doppelalliteration, und zwar in der Regel auf der ersten und zweiten Hebung, wie *geséoð sórga mǽste* Crist 1209, seltener auf der zweiten und dritten: *wǽron hyra rǽdas ríce* Dan. 497; bisweilen auch auf der ersten und dritten: *líf hēr mén forléosað* Reiml. 56. Hin und wieder begegnet auch dreifache Alliteration: *dól bið sē þe him dríhten ne ondrǽdeð* Seef. 106; *þý sceal on þéode gepéon* Gn. Ex. 50; sowie auch einfache Alliteration, die dann seltener die erste Hebung trifft, wie in *cýning sceal ríce héaldan* Gn. Cott. 1, als die zweite:

þæt sē wǽre míhta wáldend | sē þe híe of þam mírce genérede Dan. 448.

2. Den Hauptstab trägt in der Regel die zweite Hebung des zweiten Halbverses, wie es auch in dem zuletzt citierten Langverse der Fall ist, und nur ausnahmsweise die erste, wie:

Stýran sceal mon stróngum móde. | Stórm oft húlm gebríngeð Gn. Ex. 51.

§ 29. Der Bau der Schwellverse. Der Bau, resp. die Entstehung des Schwellverses ist entweder mit Sievers so aufzufassen, dass einem sonst normalen Verse ein Fuß, meist von der Form ´ . . . . (das heißt eine betonte Silbe nebst einer oder mehreren unbetonten), selten von der Form × ´ vorgesetzt wurde, oder mit Luick so, dass eine Verschmelzung zweier Normalverse stattfand in der Weise, dass mit der zweiten Hebung eine Abfolge eingetreten sei, als ob sie die erste Hebung eines der fünf Typen wäre;

so z. B. können auf folgende Art zwei normale Halbverse zu halben Schwellversen verschmolzen sein:

$A + C$ zu AC:

$$\begin{array}{l} \acute{-}\times\acute{-}\times \\ \quad\times\acute{-}\acute{-}\times \\ \hline \acute{-}\times\acute{-}\acute{-}\times \end{array}$$

oder $A + D$ zu AD:

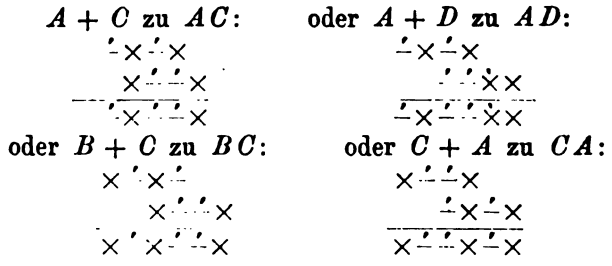
$$\begin{array}{l} \acute{-}\times\acute{-}\times \\ \quad\acute{-}\acute{-}\grave{\times}\times \\ \hline \acute{-}\times\acute{-}\acute{-}\grave{\times}\times \end{array}$$

oder $B + C$ zu BC:

$$\begin{array}{l} \times\acute{-}\times\acute{-} \\ \quad\times\acute{-}\acute{-}\times \\ \hline \times\acute{-}\times\acute{-}\acute{-}\times \end{array}$$

oder $C + A$ zu CA:

$$\begin{array}{l} \times\acute{-}\acute{-}\times \\ \quad\acute{-}\times\acute{-}\times \\ \hline \times\acute{-}\acute{-}\times\acute{-}\times \end{array}$$



Da Sievers selbst dieser Luick'schen Auffassung, wenigstens mit Rücksicht auf die allerdings zweckmäßige schematische Bezeichnungsweise, beigetreten ist, so schließen wir uns ihr gleichfalls an.

Die aus den betreffenden Combinationen sich ergebenden 15 verschiedenen Formen sind indes nicht sämmtlich zur Ausbildung gelangt. Dagegen liegen, die Sievers'schen Untertypen mit in Betracht gezogen, 18 Formen von regelrechten Schwellversen vor, die indes auch noch wieder durch die bekannten Mittel, wie Auflösung der Hebungen, Verschiedenheit der Silbenzahl der Senkungen, mannichfach variiert werden können.

Wir können hier nur die gebräuchlichsten derselben mittheilen und verweisen im übrigen auf Sievers, Altgerm. Metrik, § 95.

§. 30. Von allen Schwellvers-Typen bei weitem der häufigste (c. 525 Belege) ist der

a) Typus AA: $\acute{-}\times\ldots\ldots\acute{-}\times.\acute{-}\times$, z. B. *wéaxan wítebrṓgan. (Hǽfdon hie wróhtgetḗme)* Gen. 45 oder mit Auflösung der ersten Hebung: *súnu mid swéordes écge* Gen. 2857 *a*; im zweiten Halbvers: *féla bið fýrwet-géornra* Gn. Ex. 102 *b*; der zweiten Hebung: *þǽr þū þólades síððan* Crist 1410 *b*; aller drei Hebungen: *hýre þæs fǽder on róderum* Jud. 5 *b*.

Hauptsächlich aber wird die Variation dieses Typus bewirkt durch die Vermehrung der Silbenzahl in der ersten Senkung, die in beiden Halbversen zwischen 1 und 6 schwanken kann. Gleichzeitig sind dann auch noch die üblichen Auflösungen möglich, wie folgende Beispiele zeigen

werden: Gewöhnlicher Typus (sehr häufig): ´–××||´–×|´–×: *grímme wið gód gesómnod* Gen. 46*a*; mit Auflösung der ersten Hebung: *réced ofer réadum gólde* Gen. 2404*a*; der beiden letzten Hebungen: *snúde þā snóteran ídese* Jud. 55*a*; dreisilbige Senkung (´–×××||´–×|´–×): *méda syndon mícla þína* Gen. 2167; mit Auflösung der ersten Hebung: *wíton hyra hýht mid dryhten* Guthl. 61*b*; vier-, fünf- und sechssilbige Senkung (´–×.....||´–×|´–×): *déleð hȳ mid þȳ éuldan líge* Crist 1547*a*; *síððan hē hæfde his gǽst onsénded* Kreuz 49*b*; *bétre him wǣre þæt he bróðor áhte* Gn. Ex. 175*a*.

Seltener hat der zweite Fuß zwei unbetonte Silben, wobei der erste entweder eine oder auch zwei enthalten kann, also *a)* ´–×||´–××|´–× oder *b)* ´–××||´–××|´–×; *a) swā þū A'bele wúrde* Gen. 1019*b*; mit Auflösung der ersten Senkung: *sígor and sóðne geléafan* Jud. 89*a*; *b) rínca tō rúne gegángan* Jud. 54*a*.

b) Der Typus *A2A* (´–×´–×´–×), also der durch tieftonige Senkung nach der ersten Hebung gesteigerte Typus *AA*, ist gleichfalls ziemlich oft, aber doch nach Sievers nur in 20 Fällen anzutreffen, und zwar nur im ersten Halbvers: *wǽrfæst willan mínes* Gen. 2168; mit Auflösung der letzten Hebung: *þéarlmòd þéoden gúmena* Jud. 66; mit zweisilbiger zweiter Senkung: *frēobèarn fǽðmum bepéahte* Gen. 2867.

c) Der Typus *A*A* (´–.×××.|´–×.|´–×), also der erweiterte Typus *AA*, begegnet, doch auch nur im ersten Halbvers, gleichfalls öfters: *ārlèas of ēarde þínum* Gen. 1019; mit Auflösung der ersten Senkung: *béalofùl his béddes néosan* Jud. 63; mit erweiterter Senkung: *hrēohmòd wæs sē hǽðena þéoden* Dan. 242, *ǽrfæst æt écga gelácum* Bw. 1168.

d) Der Typus *AB* (´–×...´–×.´–) kommt gleichfalls häufiger vor (c. 30 Belege), z. B.: *éorðan ýðum þéaht* Räts. 17, 3, *wǽsceð his wǽriy hrégl* Gn. Ex. 99.

e) Der Typus *AC* (´–×...´–´–×) gehört auch zu den häufiger vorkommenden Typen (29 Belege): *hríncg þæs héan lándes* Gen. 2854, *wlítige tō wóruldnýtte* Gen. 1016.

f) Der Typus *AD* (´–×..´–´–××) ist seltener: *béalde býrnwíggènde* Jud. 17*a*, *Júdas hire ongén þíngòde* El. 609.

g) Der Typus *AE* (´×..–×.–) ist dagegen wieder etwas zahlreicher vertreten: *swéord and swâtigne hélm* Jud. 338; *sægde him únlytel spéll* Gen. 2405.

h) Der Typus *BA* (×.´×...´×.–×) kommt häufiger vor als die beiden zuletzt genannten (c. 120 Belege). Der einfache Typus ×–×–×´×: *ālǽten líges gánga* Dan. 263; mit zweisilbiger erster Senkung (×–××–×–×) *ārýrged tō wídan áldre* Gen. 1015*a*; mit dreisilbiger (–×××–×–×): *hȳ twégen sceolon tréfle ymbsíttan* Gn. Ex. 182. Nur selten ist die Eingangssenkung zweisilbig.

i) Der Typus *BB* (×.–×...´×.–) dagegen ist nicht häufig; *gebídan þæs he gebǽdan ne mæg* Gn. Ex. 150*a*, mit Auflösung zweier Hebungen: *ofercúmen bið hē ǽr hē ācwéle* ib. 114*a*.

k) Der Typus *BC* (×..–×...–´×) begegnet gleichfalls seltener: *and nâhte éaldféondum* Dan. 454; *þæt mæg wítes tō wéarninga* Crist 922.

l) Der Typus *BD* (×.–×..–´´×) ist wieder etwas häufiger: *on éorðan únswǽslîcne* Jud. 65; *ālédon hīe þǽr límwérigne* Kr. 63.

m) Der Typus *CA* (×–´×.–×) gehört zu den häufigeren: *geséoð súrga mǽste* Crist 1209; *tō cwále cníhta féorum* Dan. 226.

n) Der Typus *CC* (×....–´´×) kommt gleichfalls öfters vor: *þæt wæs gód élmíhtig* Kr. 39*b*; mit Auflösung der ersten Hebung: *ne sē brýne bēotmécgum* Dan. 265*a*; der zweiten: *þē þæt wéorc stâðoláde* Andr. 800.

Die übrigen von Sievers, Altgerm. Metrik, § 95, noch aufgestellten Combinationen begegnen so selten, dass sie hier unerwähnt bleiben können.

Über die Möglichkeit vierhebiger Schwellverse vgl. ibid. § 96.

§ 31. Strophenbildung und Reim. Die Strophenbildung ist dem angelsächsischen Epos unbekannt (vgl. S. 16, Anm). Über gewisse Ansätze dazu, in Sängers Trost, dem Runenlied, den Psalmen und Hymnen, dem ersten Räthsel und den Gnomica Exoniensia, die allenfalls mit den altfranzösischen Tiraden zu vergleichen wären, s. Sievers,

Altgerm. Metrik, § 67 und die dort citierten Special-Untersuchungen.

Der Endreim findet dagegen neben der Alliteration öfters, jedoch meistens ohne festes Princip, in den angelsächsischen Dichtungen Verwendung. Nur im Reimlied und in einigen zusammenhängenden Stellen anderer Gedichte (nämlich Elene 1236—1251; Crist 591—595, 1644 ff.; Andreas 869 ff.) ist er mit Bewusstsein durchgeführt.

Der Reim ist dort entweder stumpf, wie in *nān : tān*, Reiml. 78, *rād : gebād* ib. 16; *onlāh : onwrāh* ib. 1, oder klingend: *wóngum : góngum* ib. 7; *lóngum : getóngum* ib. 8; *géngdon : méngdon* ib. 11, oder dreisilbig (gleitend): *hlýnede : dýnede* ib. 28; *swínsade : mínsade* ib. 29; *bífade : hlífade* ib. 30 etc.

Hinsichtlich ihrer Stellung sind die Reime in zwei Hauptclassen zu sondern, nämlich *a)* Innen- oder Binnenreime, wie *hónd rónd gefèng* Bw. 2609; namentlich häufig bei Compositis, wie *wórdhórd onlèac* Bw. 259 *b*, bei Additionsformeln wie *wórdum and bórdum* El. 24 *b* und als grammatischer Reim, wie *béarn æfter béarne* Gen. 1070 *a*; *b)* Endreime, wodurch in der Regel die zwei Halbverse einer Langzeile mit einander verbunden werden, wie

Sǽcgas mec sǽgon, sýmbel ne ālǽgon Reiml. 5,

öfters gleichzeitig auch, namentlich im Reimlied, zwei, bisweilen vier oder mehr aufeinander folgende Langzeilen.

Bezüglich ihrer Qualität sind die angelsächsischen Reime gleichfalls in zwei Hauptclassen zu sondern, nämlich *a)* in eigentliche Reime, wie *hond : rond*; *gefǽgon : geþǽgon* und *b)* in Assonanzen, wie *wæf : læs* El. 1238; *wrāðum : ārum* Crist 595; *lúfodon : wúnedon* Andr. 870.

Für sonstige Unterarten, die etwa noch angenommen werden könnten, vgl. Sievers, Altgerm. Metrik, §§ 99—102, und die dort angegebene Literatur, sowie die Bemerkungen über den Reim im II. Buche, II. Abschnitt, Kap. 1 dieses Werkes.

KAPITEL 3.

Die weitere Entwickelung der alliterierenden Langzeile freier Richtung in spätangelsächsischer und mittelenglischer Zeit.

A. Übergangsformen.

§ 32. Die alliterierende Langzeile war die einzige in der angelsächsischen Poesie bekannte Versart und blieb in derselben bis zu Ende der ersten, angelsächsischen oder altenglischen Sprachperiode in Gebrauch.

Im elften Jahrhundert aber begannen sich, wie schon bemerkt, die Gesetze dieses Metrums hinsichtlich der Anwendung des Stabreimes zu lockern, und ferner machte sich mehr und mehr das Eindringen des Endreimes in die Langzeile bemerkbar, wodurch sie in der Folge zu zwei Kurzzeilen aufgelöst wurde. Dieser Vorgang ist daher für die weitere Entwickelung der englischen Verskunst von besonderem Interesse. Derselbe ist, wie bereits oben bemerkt, zweierlei Art:

1. systematische Verbindung des Endreims und der Alliteration,

2. willkürliche, zufällige Combination beider Reimarten in der Langzeile.

Die erstere ist nie in der angelsächsischen Poesie populär geworden. Sie ist nur durch die wenigen oben citierten Proben vertreten. Hier sind die beiden Halbverse jedes Langverses, die im übrigen in Bezug auf ihren Rhythmus und die Verwendung des Stabreimes ganz den alten Regeln entsprechen und nur durch einen gleichmäßigeren Bau sich auszeichnen, durchweg durch den Endreim noch enger miteinander verbunden, und zwar kommen stumpfe, klingende und gleitende (dreisilbige) Reime vor.

wúniendo wǽr | wílbec biscér.
Scéalcas wēron scéarpe, | scýl wæs héarpe,
hlúde hlýnede; | hléoðor dýnede, Reiml. 26—28.

Der Versrhythmus ist gewöhnlich fallend, vor allem durch den Typus *A*, seltener *D* und *E* vertreten. doch kommen auch die Typen *B* und *C* vor. Vermuthlich liegt dieser besonderen Versart das Vorbild mittellateinischer Gedichte oder

wohl eher noch der skandinavischen Runhenda zugrunde, deren Bekanntwerden in der angelsächsischen Poesie durch den im zehnten Jahrhundert lebenden altnordischen Dichter Egil Skalagrimsson, welcher sich zweimal in England an König Äthelstans Hof aufhielt, veranlasst worden sein mochte.

§ 33. Interessanter als diese systematische Combination von Alliteration und Endreim, ist die willkürliche, mehr zufällige Verbindung beider Reimarten, welche sich im elften Jahrhundert mit Entschiedenheit in der nationalen Langzeile bemerkbar macht.

Vereinzelte Fälle von Endreim oder Assonanzen tauchen schon in den ältesten angelsächsischen Dichtungen auf, indem gewisse, durch derartigen Gleichklang verbundene, meistens Innenreim bewirkende Phrasen in der Alliterationspoesie Verwendung fanden, z. B.:

siþþan ic hónd and rond | hébban míhte, Bw. 656
sǽla and mǽla: | þæt is sóð métod! ib. 1611 etc.

In anderen Fällen stellten sich Reime zum Schlusse der Halbverse zufällig ein:

Hróðgār máðelode, | hílt scéawode, Bw. 1687
Wýrmum bewúnden, | wítum gebúnden Jud. 115 etc.

Beispiele dieser Art kommen in bemerkenswerter Anzahl in den älteren angelsächsischen Dichtungen vor und nehmen mit der Zeit numerisch entschieden zu, so dass Beowulf, Andreas, Judith, Byrhtnoth, Be dōmes dæge eine aufsteigende Reihe bilden.

Auch aus den beiden zuletzt genannten, noch immer vorwiegend in rein alliterierenden Versen geschriebenen Dichtungen mögen hier einige beliebig zwischen den normalen Langzeilen auftauchende, reimend alliterierende, resp. bloß reimende Verse citiert werden:

Byrhtnōð máðelode, | bórd húfenode, By. 42
æfre embe stúnde | he séalde sume wúnde, ib. 271
þǣr þā wæterbúrnan | swéġdon and úrnon, Dom. dæge 3
ínnon þam ġemónge | on ēnlicum wónge: ib. 6
nú þū scealt ġrétan | téaras ġéotan. ib. 82.

So darf man wohl annehmen, dass der Endreim auch ohne die Einführung der normännisch-französischen Poesie in England dort allmählich in Gebrauch gekommen wäre,

wenn es auch nicht zu leugnen ist, dass er erst durch das Vorbild der französischen Poesie daselbst populär wurde.

Ob nun dies auch schon für das häufigere Auftauchen des Reimes in einigen noch kurz vor der normännischen Eroberung geschriebenen angelsächsischen Denkmälern, wie z. B. Byhrtnoth, Be dōmes dæge, den Abschnitt der Sachsenchronik vom Jahre 1036 gilt, oder ob wir hier den Einfluss mittellateinischer gereimter Hymnenpoesie oder endlich eine Ein- und Nachwirkung der vorhin erwähnten altnordischen Dichtungsart zu erkennen haben, das ist schwer zu entscheiden.

Immerhin scheint uns gegen Ende des angelsächsischen Zeitraums wegen der immer inniger werdenden Beziehungen des Inselreiches zu dem benachbarten französischen Festlande der combinierte mittellateinisch-französische Einfluss auf die englische Rhythmik von größter Bedeutung, namentlich hinsichtlich des Vordringens des Reimes gewesen zu sein, worauf ja auch das Eindringen romanischer Bestandtheile in die Sprache schließen lässt.

In umfangreicherem Maße tritt die Combination von Alliteration und Endreim in der nationalen Langzeile erst in dem genannten Stück der Sachsenchronik sowie dann nochmals in einem anderen Abschnitt vom Jahre 1087 auf.[1])

Diese Verse unterscheiden sich von denjenigen des Reimliedes namentlich dadurch, dass sie keinen so gleichmäßigen Bau in den beiden Halbversen haben wie jene, und dass Reim und Alliteration nicht in allen combiniert vorkommen, sondern dass sich hier alliterierende Langverse, reimendalliterierende und bloß reimende Verse in beliebiger Aufeinanderfolge mischen, so z. B. in dem Passus v. 4—7 aus dem erstgenannten Abschnitt der Chronik (1036):

súme hī man bénde, | súme hī man blénde,
súme man hámelode | and súme hēanlīce hǽttode;
ne wearþ drēorlīcre dǽd | gedōn on þisan éarde,
siððan Déne cómon | and her fríþ nāmon!

Ähnlich gebaut, nur im ganzen unrhythmischer, sind die Verse des Abschnittes der Chronik vom Jahre 1087,

[1]) Unwichtigere Denkmäler von zum Theil unbestimmtem metrischen Charakter sind erwähnt worden von Luick, Pauls Grundriss, II a, S. 998/9.

wo sogar einige Verse vorkommen, die weder durch Alliteration noch durch Endreim der Halbverse mit einander verbunden sind, sondern lediglich vier Hebungen aufweisen, vgl. vv. 1—5:

Castelas he let wyrcean | and earme men swiðe swencean.[1])
Se cyng wes swa swiðe stearc | and benam of his under-þeoddan
manig marc goldes | and ma hundred punda seolfres;
þat he nam be wihte | and mid mycelan unrihte
of his landleode | for litelre neode.

Ein anderer Abschnitt der Chronik dagegen, nämlich derjenige vom Jahre 1065, ist durchaus in strengen alliterierenden Langzeilen geschrieben. In diesen beiden Richtungen, die wir die strenge oder conservative und die freie nennen wollen, setzte sich die Entwickelung der nationalen Langzeile während der folgenden Jahrhunderte fort.

B. Sprichwörter Älfreds und Layamons Brut.

§ 34. Wir betrachten zunächst die Weiterentwickelung der freien Richtung, deren Repräsentanten sich an die zuletzt erwähnten Proben aus der Sachsenchronik in der Form unmittelbar anschließen. Die hierher gehörigen Denkmäler sind die sogenannten Sprüche Älfreds ed. R. Morris (EETS. vol. 49) und Layamons Brut ed. Sir Frederic Madden, London 1847. 3 vols. Es wird zweckmäßig sein, von jedem derselben eine kurze Probe mitzutheilen. Aus Älfreds Proverbs wählen wir Nr. 15 (vv. 247—267):

þus queþ Alfred:
Ne schal-tu néuere þi wíf | by hire wlíte chéose,
for néuer none þínge | þat heo tó þe brýngeþ;
ac léorne hire cúste, | heo cúþeþ hi wel sóne;
for móny mon for úyhte | úvele i-úuhteþ.
And ófte mon of fáyre | frákele ichéoseþ. 255/6.
Wó is him þat úvel wíf | brýngeþ to his cótlíf:
só is him alíve | þat úvele ywíueþ.
For hé schal uppen éorþe | dréori i-wúrþe.
Mónymon síngeþ | þat wíf hom brýngeþ.
Wíste he hwat he bróuhte, | wépen he míhte. 265/6.

[1]) Von hier an unterlassen wir die Bezeichnung der Quantitätsverhältnisse der Vocale. In diesem Passus erschien außerdem die Bezeichnung der hier recht unsicheren rhythmischen Betonung nicht thunlich.

Der Versbau Layamons möge durch einen Passus vorgeführt werden aus Band II der Madden'schen Ausgabe, vv. 13841/2—13881/3:

þa ánswerede þe óðer | þat was þe áldeste bróðer: 13841/2
„Lust me nú, lauerd kíng, | and ích þe wullen cúðen
what cníhtes we béoð, | and whanene we ícúmen séoð.
Ich hátte Héngest, | Hórs is mi bróðer;
we beoð of A'lemaínne, | áðelest alre lónde; 13849/50
of þat ílken énde | þe A'ngles is iháten.
Béoð in ure lónde | sélcùðe tíðènde:
vmbe fíftène zér | þat fólc is isómned,
al ure lédene fólc, | and heore lóten wérpeð;
vppen þán þe hit fáleð, | he scal útren of lónde; 13859/60
bilémen scullen þa fíue, | þa séxte scal fórð-líðe
út of þan léode | to úncùðe lónde;
ne beo he ná swa léof mon | vórð he scal líðen.
For þer is fólc swíðe múchel, | mére þene heo wálden:
þa wíf fareð mid childe | swa þe déor wílde; 13869/70
éueralche zére | heo béreð child þère.
þát beoð an us féole | þat we ʒéren scólden;
ne míhte we bilǽue | for líue ne for dǽðe,
ne for náuer nane þínge, | for þan fólc-kínge.
þús we uerden þére, | and for þí beoð nu hére, 13379/80
to séchen vnder lúfte | lónd and godne láuerd.

Zwar muss erwähnt werden, dass durch diese Stellen nur der metrische Charakter der beiden Denkmäler im allgemeinen veranschaulicht werden kann, deren Versbau an manchen Stellen wegen der noch willkürlicheren Mischung verschiedenartiger Versformen oder des Vorwiegens einzelner derselben erheblich von diesen Proben abweicht. Doch genügen dieselben, um zu zeigen, dass, ähnlich wie in den oben citierten Abschnitten aus der Sachsenchronik, vier hinsichtlich der Verwendung von Reim und Alliteration verschiedene Versformen in denselben vorkommen, nämlich:

1. Rein alliterierende Langzeilen, die in großer Zahl vorhanden sind und in dem ersten Theile von Layamons Brut sicherlich, vielleicht sogar überhaupt, den größten Bestandtheil desselben ausmachen, z. B. Prov. 16, vv. 247/8, Layamon vv. 13847/8, 13849/50, 13851/52, 13855/6, 13857/8, 13859/60, 13867/8, 13881/2 oder

Búte if he béo | in bóke iléred. Prov. III, 65/66
þat his blód and his bráin | bá weoren todáscte. Lay. 1468/9.

2. Reim (bzw. Assonanz) und Alliteration combiniert; gleichfalls recht zahlreich, z. B. Prov. XVI, vv. 253/4, Lay. 13841/2, 13845/6, 13869/70, 13873/4, 13875/6, 13879/80 oder

þat þe chíriche habbe gríþ | and þe chéorl beo in fríþ. Prov. V, 93/94
his sédes to sówen, | his médes to mówen. ib. 95/6
biwóren wende Héngest, | and Hórs him alre héndest: Lay. 13973/4
Heo cómen into hálle, | héndeliche álle; ib. 13981/2.

3. Lediglich reimende (resp. assonierende) Verse ohne Alliteration, gleichfalls nicht selten begegnend, z. B. Prov. XVI, 249/50, 257/8, 259/60, 261/2, 263/4, 265/6, Lay. 13853/4, 13871/2, 13877/8, oder

And his plóuh beo idríue | to ure álre bihóue; Prov. V, 97/8
þe púre and þe ríche | démen ilíche; ib. IV, 80/1
On Itálȝe heo comen to lónde, | þer Róme nou on stóndeþ. Lag. 106/7
fele ȝér under súnnan | nas ȝet Róme biwónnen. ib. 108/9.

4. Lediglich rhythmisch gehobene Verse ohne Reim und Alliteration, verhältnismäßig selten vorkommend und wohl manchmal auf eine Verderbnis des Textes zurückzuführen. Beispiele:

he may béon on élde | wénliche lórþeu: Prov. VI, 101/2
we habbeð séoue púsund | of góde cníhten. Lay. 365/6.

Diese vier verschiedenen Versformen wurden aber sicherlich von den Dichtern nicht als rhythmisch ungleiche, sondern als durch einen allen Versen im wesentlichen gemeinsamen gleichartigen Versrhythmus einander gleichwertig empfunden.

§ 35. Die Frage ist nun, wie ist dieser Rhythmus beschaffen? Auf die nach meiner Überzeugung irrige Antwort, die Trautmann auf diese Frage gegeben hat, der nachzuweisen suchte, dass in den Halbversen Layamons eine angeblich auch sonst noch vielfach in der alt- und mittelenglischen Poesie begegnende Nachbildung des Otfrid'schen Metrums vorliege, kann hier nicht näher eingegangen werden. Die Literatur über diese namentlich von dem Schreiber dieser

Zeilen bestrittene Hypothese (vgl. S. 75, Anm.) findet sich verzeichnet bei Körting, Encyklop. der engl. Philologie, S. 388. und von Luick in Pauls Grundriss d. german. Philologie, IIa. S. 1004. Von dem letzteren Gelehrten ist daselbst die schon vor Trautmann von den meisten Forschern erkannte, von dem Verfasser des vorliegenden Werkes, Metrik, I, §§ 67—73, näher begründete Abstammung des Layamon'schen Verses aus der altenglischen alliterierenden Langzeile noch weiter dadurch im einzelnen wesentlich gestützt worden, dass er das Vorkommen der fünf Sievers'schen Typen der altenglischen alliterierenden Langzeile, wenn auch mit wesentlichen Modificationen, gleichfalls in dem Layamon'schen Metrum nachgewiesen hat. Nur können wir nicht in jeder Hinsicht der Luick'schen Auffassung von der Entstehung und dem Wesen dieses Metrums zustimmen, weshalb hier etwas näher auf seine Ansicht einzugehen sein wird.

Was zunächst die Entstehung des Layamon'schen Verses anlangt, so knüpft Luick an die Sievers'sche, in Pauls Grundriss, IIa, S. 869 ff., und in der „Altgermanischen Metrik", S. 139 ff., entwickelte Hypothese an, dass der historische altgermanische, recitativisch und daher nicht taktierend behandelte Stabreimvers aus einem urgermanischen viertaktigen Gesangvers abzuleiten sei. Dieser sei in England, meint Luick, obwohl, wie er zugibt, Proben eigentlicher in diesem Versmaße abgefasster Lyrik fehlen, nie gänzlich ausgestorben und später in dem Metrum Layamons und dessen Vorstufen wieder zutage getreten. Für diese auf einer wenn auch noch so geistvollen und gelehrten Hypothese begründete Theorie fehlen die thatsächlichen Beweise. Vielmehr spricht der Umstand, dass die Vorstufen des Layamon'schen Verses sich bis in die streng alliterierenden altenglischen Dichtungen zurückverfolgen lassen und also doch einen mit diesen gleichartigen Rhythmus haben müssen (vgl. S. 55), entschieden dagegen.

Ebenso wenig wie diese zwischen rein alliterierenden Versen stehenden und daher doch auch recitativisch behandelten Vorstufen gibt sich der Layamon'sche Vers, wie weiter behauptet wird, als ein durchweg taktierender, außer zwei Haupthebungen noch zwei Nebenhebungen enthaltender Vers zu erkennen. Dagegen spricht vor allen Dingen der

Umstand, dass zu Beginn und im ersten Theile des Werkes, wenn auch der Reim schon dort sich öfters bemerkbar macht, die alliterierenden Langzeilen entschieden vorwiegen (in dem, Altengl. Metrik S. 152/3, citierten Passus von 40 Langversen, vv. 106—185, begegnen z. B. 33 meist regelmäßig alliterierende Langzeilen und nur 5 gereimte Verse, davon zwei zugleich alliterierend), und dass sie selbst inmitten der Layamon'schen Chronik, „wo wir bereits eine sichere Verstechnik voraussetzen dürfen", an gewissen Stellen noch ebenso oft vorkommen wie die Reimverse; so begegnen z. B. in dem oben (S. 58) citierten Passus von 21 Langversen 11 alliterierende und 10 reimende Langzeilen. In der Fortsetzung dieses Passus, vv. 13883—13940, 29 Langverse umfassend (citiert Altengl. Metrik, S. 156), ändert sich dann das Verhältnis. Die Zahl der rein alliterierenden Verse beträgt nur 7, diejenige der gereimten (resp. assonierenden) dagegen 22, von denen aber 11 zugleich alliterierend sind.

Wenn daher auch wohl von einer „Vernachlässigung des Stabreimes und immer häufiger werdenden Anwendung des Endreimes" gesprochen werden kann, so entpricht es doch meines Erachtens den thatsächlichen Verhältnissen nicht, wenn behauptet wird, dass „die Alliteration ihre alte Rolle eingebüßt habe und bloßer Schmuck des Verses sei". Im Gegentheil, in dem ersten Theil des Werkes dient der Stabreim noch vorwiegend und im weiteren Verlaufe desselben in ausgedehntem Maße als Bindemittel der beiden Kurzzeilen zu einem Langverse. Erscheinen auch die Gesetze für die Verwendung des Stabreimes gelockert, namentlich hinsichtlich der Stellung des öfters an vierter Stelle stehenden Hauptstabes, oder anderer erst in Älfric'scher Zeit auftauchender Freiheiten, so enthalten doch beide Denkmäler, wie schon die mitgetheilten Proben erkennen lassen und wie Altengl. Metrik, S. 150 ff. durch zahreiche Beispiele belegt worden ist, eine große Anzahl von Versen, in denen die Alliteration in durchaus regelmäßiger Weise zur Verwendung gelangt ist. Wenn daneben häufig und in der zweiten Hälfte der Chronik Layamons immer häufiger der Reim als Bindemittel der beiden Halbverse benützt wird so ist dies nach unserer Überzeugung mit viel größerer Wahrscheinlichkeit dem durch die andauernde Beschäfti-

gung Layamons mit seiner Vorlage immer stärker werdenden Einfluss der in kurzen, achtsilbigen, paarweise gereimten Versen abgefassten Chronik des Wace zuzuschreiben, als dem angeblichen Bemühen des Dichters, in dem immerhin nur hypothetischen „urgermanischen, viertaktigen Gesangvers" zu dichten, sowie ferner auch der Umstand, dass in manchen mehr oder weniger durchgereimten Partien (keineswegs in allen oder in den meisten), z. B. in dem zuletzt citierten Passus, vv. 13883—13940, ein taktierender Rhythmus deutlicher zu Tage tritt, nur auf die Einwirkung der französischen Vorlage zurückzuführen ist.

Wie hätte auch Layamon, wenn er schon beabsichtigte, sich des urgermanischen, viertaktigen Gesangverses, der ihm doch also geläufig sein musste, für seine gewiss nicht zum Gesang bestimmte Bearbeitung der Wace'schen Reimchronik zu bedienen, dazu kommen sollen, den Anfang und die erste Hälfte seines Werkes vorwiegend und überhaupt einen erheblichen Bestandtheil des Gesammtwerkes in einem Metrum zu schreiben, von welchem der taktierende Endreimvers nur eine geringe, der nationale nicht taktierende Stabreimvers dagegen den Hauptbestandtheil ausmacht? So kann man also doch wohl nicht sagen, dass der Verfasser im Verlauf der Arbeit öfter in den Stabreimvers zurückfalle, sondern umgekehrt: von dem zu Anfang entschieden bevorzugten nationalen und ihm geläufigen Stabreimvers geht er im Laufe der Arbeit mehr zum Reimverse seiner Vorlage über, ohne aber den ersteren deswegen aufzugeben. Stabreim und Endreim, die er bald gesondert, bald combiniert verwendet, blieben ihm offenbar gleichwertige Bindemittel seiner Kurzzeilen.

§ 36. Ebensowenig wie der Behauptung, der Layamonsche Vers sei durchwegs oder principiell taktierend, kann von unserem Standpunkte aus der weiteren Behauptung, derselbe enthalte zwei Haupt- und zwei Nebenhebungen, welche letzteren, namentlich im klingenden Ausgange, auch eine Silbe treffen können, die keinen sprachlichen Ton trage, zugestimmt werden.

Gegen diese Behauptung spricht vor allem die Behandlung des Reimes bei Layamon und seinen Vorstufen.

Es kommen nämlich bei Layamon, ebenso wie bei früheren alt- und mittelenglischen Dichtern, nicht nur eigentliche Reime vor, sondern auch Assonanzen und sonstige noch mangelhaftere Gleichklänge, die deren Stelle vertreten sollen.

Zu der ersteren Gruppe gehören Reime, wie die einsilbigen *seon: beon* 13837/8, *king: þing* 13883/4, *cniht: riht* 13887/8, aber auch Reime wie *mon: anān* 13605/6, 13615/6, *mon: dōn* 13665/6, 13677/8 *wīn: in* 14349/50, 14998/9, *chin: wīn* 14994/5; ferner die zweisilbigen *icúmen: gúmen* 13787/8, *góde: flóde* 13791/2, *sóhten: róhten* 13803/4, *óðer: bróðer* 13841/2, *chílde: wílde* 13870/1, *þére: hére* 13871/2, *hálle: álle* 13981/2 etc., und es ist nach unserer Überzeugung kein Grund vorhanden, die zuletzt citierten zweisilbigen Reime anders zu betonen, als die ganz ähnlichen altenglischen Reime *wedde: aspédde* Andr. 1633, *wínne: blúnne* ib. 1382, *bewúnden: gebúnden* Jud. 115, *stúnde: wúnde* Byrhtn. 271 u. a. m.

Zu der zweiten, noch zahlreicheren Kategorie gehören einsilbige assonierende Gleichklänge wie *tō: idōn* 13801/2, *lond: gold* 13959/60, *strong: lond* 13969/70 und zweisilbige wie *cníhten: kínges* 13793/4, *mónnen: ínnen* 13795/6, *wólden: lónde* 13821/2, *wólde: æthálden* 13823/4, *drízen: líuen* 13833/4, *iwíten: wúrðscìpen* 13835/6, *lónde: tíþènde* 13853/4, *féole: scólden* 13873/4, *bilǽue: dǽþe* 13875/6, *vnwráste: Crístе* 13943/4, *æthǽlde: ánwàlde* 13949/50, *Péohtes: cníhtes* 13951/2, *lónde: strónge* 13953/4 etc.; die in altenglischen Reimen wie *wæf: læs* El. 1238, *onlǽg: hād* ib. 1246 oder solchen wie *wrāðum: ārum* Crist 595, *lýre: cýme* Phön. 53. *rǽdde: tǽhte* By. 18, *flānes: genāme* ib. 71, *hlēorum: tēarum* Be dōmes dæge 28 u. a. m. ihre Analoga finden und nach unserer Überzeugung nicht anders zu behandeln sind als diese; d. h. die Stammsilbe ist nicht nur bei wirklichen Assonanzen, wie *cníhten: kínges, lónde: strónge,* sondern auch bei inlautenden consonantischen Gleichklängen, wie *Péohtes: cníhtes, mónnen: ínnen* als der Hauptbestandtheil des Reimes anzusehen, dem die Endungen, mögen sie nun genau oder ungenau reimen, nur als unwesentliche, tonlose, verklingende Silben sich anfügen, geradeso wie dies in den verwandten angelsächsischen Assonanzen der Fall ist. Wenn aber in diesen angel-

sächsischen, zum Theil mit volltönenden Endsilben versehenen Wörtern kein Anlass vorhanden, ja, es wegen des zweihebigen Rhythmus des Halbverses nicht möglich ist, den Endsilben einen Nebenton zu geben, so ist dies für gewöhnlich noch viel weniger bei den Wortformen des uns hier beschäftigenden mittelenglischen Verses statthaft. Ja, es wird dies noch weiter dadurch widerlegt, dass nicht selten, obwohl natürlich für gewöhnlich langstämmige betonte Silben solchen angeblich eine Nebenhebung tragenden Silben vorangehen, ein langstämmiges Wort mit einem kurzstämmigen reimt, in welchem Falle die folgende Silbe überhaupt ungeeignet ist, den Nebenton zu tragen; z. B. *flúȝen : únnifṓge* 14043/4, *to-fóren : grēten* 14071/2, *sáres : wólde* 14215/6, *fáreð : iuēren* 14335/6, *icúmen : préoien* 14337/8, *lágen (= laws) : lónde* 14339/40, *húnden : lúuien* 14480/1, *scóme : sṓne* 14604/5, *cúmen : húlden* 14612/3, *scípe : bróhte* 14862/3, *fáder : unrēdes* 14832/3, *fáder : rēdes* 14910/11, *fṓten : biscópen* 14821/2, *iwíten : scipen* 14251/2 *wíten : wenden* 15060/1, *gúme : bisíden* 15224/5, *fréondscìpe : séoluen* 15226/7, *wúde : wélen-lēten* 15508/9, *íbóren : béarne* 15670/1, *bizáte : wéorlde-ríche* 15732/3, *scáðe : fólke* 15784/5, *biswíken (Pt. Perf.) : cráften* 29016/7, *aȝíuen : ȝélden* 29052/3, *biuóren : fūsen* 29114/5, *súne : þēode* 29175/6, *idríuen : kínerīchen* 29177/8, *grúpen (Perf. Plur.) : mūȝen* 29279/80, *stúden (= places) : bérnen* 29285/6 etc.

Die einzigen Fälle, in denen eine Nebenhebung für die unbetonte Endsilbe erforderlich zu sein scheint, sind Reime wie die folgenden: *hálì : forþí* 13915/6 (vgl. Altengl. Metr., S. 160); *men : cómèn :* 13997/8 *(MS. B. : men : here), men : dédèn* 13975/6, *isómned wès : lóndès* 25390/1 und ähnliche; vgl. über das Wesen dieser Reime namentlich des Verfassers „Metrische Randglossen II“ in Englische Studien X, 192 ff., besonders S. 199—200. Doch kommen Reime dieser Art gegenüber den gewöhnlichen, gleichartig zweisilbigen mit verklingenden Endungen, in so verschwindender Anzahl und noch dazu gewöhnlich in Versen, die eine rein alliterierende Skansion zulassen oder unsicher überliefert sind, vor, dass sie für die allgemeine rhythmische Betonung der Endsilben und damit für den Gesammtrhythmus der Layamon'schen Verse nichts beweisen (vgl. darüber noch weiter unten S. 69).

§ 37. Wenden wir uns nun der näheren Betrachtung des rhythmischen Baues derselben und der ihnen verwandten Verse in Älfreds *Proverbs* zu, so freuen wir uns, mit den Luick'schen Ausführungen mehr als bisher, wenn auch nicht völlig, in Übereinstimmung bleiben zu können.

Es ist das Verdienst Luicks, zum erstenmale nachgewiesen zu haben, dass die fünf Sievers'schen Typen der altenglischen alliterierenden Langzeile, und zwar sowohl die normalen Typen, die besonders in Älfreds *Proverbs* häufig begegnen, als auch, namentlich bei Layamon in viel größerer Anzahl die längeren Varianten in diesem sogenannten Layamon'schen Metrum gleichfalls wiederkehren, und zwar in allen vier oben (S. 58/9) unterschiedenen Versformen.

Wir müssen uns hier in diesem Grundriss aus Rücksicht auf den Raum damit begnügen, nur einige wenige Beispiele für jede der fünf Typen mitzutheilen.

Doch ziehen wir es vor, anstatt der Reihe nach für die einzelnen Typen *A, B, C, D, E* die Beispiele mittelst der betreffenden einzelnen Kurzverse anzuführen, stets zwei zusammenhängende Kurzverse zu citieren und die Typenart derselben mit $A+A$, A^*+B, B^*+C, C^*+E etc., wobei A^*, B^*, C^* etc. die unten näher zu betrachtenden erweiterten Typen bedeuten, *A, B, C* etc. die einfachen, davor zu setzen. Denn da die Kurzverse stets entweder durch die Alliteration oder durch den Endreim, resp. die Assonanz, oder durch beide Reimarten gemeinsam, oder endlich lediglich durch den Versrhythmus zu Verspaaren (wie Luick meint, zu taktierenden, also im wesentlichen rhythmisch gleichartigen Reimpaaren), die eine zusammengehörige Einheit, nach unserer Auffassung eine Langzeile, bilden, verbunden sind, so glauben wir dadurch am augenfälligsten die nach unserer Überzeugung irrige (oder wenigstens nur in gewissen Fällen, bei starker Beeinflussung des Metrums durch das romanische Versprincip richtige) Annahme von dem taktierenden Charakter des Layamon'schen Verses widerlegen zu können. Wir wählen absichtlich zum Theil die nämlichen Beispiele, die Luick in Pauls Grundriss II *a*, S. 1000 und 1001 gegeben hat, jedoch, wie gesagt, stets mit Hinzufügung des dazu gehörigen meist längeren Halbverses:

A + *A*: *Ich hátte Héngest,* | *Hórs is my bróðer;* Lay. 13847/8

*A** + *A*: *and ích þe wulle rǽchen* | *déorne rúnen,* Lay. 14079/80

B + *A*: *þær þa sǽxisce mén* | *þæ sǽ isóhten* ib. 14738/9

B (E?) + *A*: *hw hi héore líf* | *léde schólde.* Prov. I, 15/6

A + *B*: *lónges lýves,* | *ac him lýeþ þe wrénch;* ib. X, 161/2

*B** + *A*: *vmbe fíftene zér* | *þat fólc is isómned,* Lay. 13855/6

B + *C*: *and eoure léofve gódd* | *þe ze tó lúteð.* ib. 13891/2

B + *C*: *ne wurð þu néver so wód,* | *ne so wýn-drúnke,* Prov. XI, 269/70

A + *C*: *mi gást hine iwárðeð* | *and wírð stílle;* Lay. 17136/7

C + *C*: *for þat wéorc stóndeð* | *inne I'rlónde;* ib. 17176/7

*A** + *D*: *kómen to þan kínge* | *wíl-tíþende,* ib. 17089/90

D + *A**: *vólc únimete* | *of móni ane lónde,* ib. 16188/9

E + *E*: *fíf þusend mén* | *wúrcheð þer ón;* ib. 15816/7

*B** + *E*: *þæt he héfde to iwíten* | *séouen hundred scípen;* 15102/3

D + *A**: *for nys no wrt uéxynde* | *a wíde ne a wélde,* Prov. X, 168/9

*A** + *D*: *þat éuer mvwe þas féye* | *fúrþ vp-holde;* ib. 170/1

Man sieht leicht, nur in solchen Fällen, in denen zwei gleiche Typen, wie *A*+*A*, *C*+*C*, *E*+*E* verbunden sind, lässt sich ein einigermaßen taktierender Rhythmus durchführen, bei den anderen Combinationen jedoch keinesweges.

§ 38. Wir wenden uns nun der viel zahlreicheren Classe solcher Verspaare oder Langverse zu, die in beiden Kurz- oder Halbversen längere, durch Auftakte oder innere Senkungen oder beide Erscheinungen erweiterte Variationen der fünf Typen aufweisen.

Bei diesen Versen lässt sich thatsächlich ein mehr gleichartiger, also dem taktierenden Metrum wenigstens ähnlicher Rhythmus wegen der größeren Anzahl von Senkungen, von denen gewöhnlich eine, selten zwei unter dem Einfluss des taktierenden Metrums der französischen Vorlage von dem Dichter mit stärkerer Betonung verwendet worden sein mögen, annehmen. Doch sind wir überzeugt, dass bei klingenden Versendungen, sofern diese, was in der Regel

der Fall ist, durch die tonlosen Endungen *-e, -en, -es, -eþ* und ähnliche gebildet werden, niemals oder wenigstens nur in ganz vereinzelten, für den Gesammtrhythmus nicht maßgebenden Fällen (vgl. S. 64) diese, in der Senkung stehenden Endsilben einen stärkeren Ton annehmen oder, wie Luick meint, eine Nebenhebung tragen können. Ebenso wenig können wir eine solche rhythmische Betonung für derartige Endsilben zugestehen, wenn sie im Innern des Verses stehen, und zwar nach unserer Auffassung gewöhnlich solcher, die den zuerst erwähnten einfacheren Verstypen zuzuzählen sind.

Wenn wir daher für die zumeist vorkommenden, typisch ausgebildeten Formen des Layamon'schen Metrums die Luick'schen Formeln acceptieren, so thun wir dies mit der nach unserer Auffassung nothwendigen Änderung, dass wir den von ihm angenommenen Nebenictus auf der letzten Silbe der Typen *A, C, D* beseitigen und nur seine Typen *B* und *E* unverändert annehmen. Wir erkennen somit in den typisch ausgebildeten Layamon'schen Versen, so weit es nicht rein alliterierende, zweihebige Verse, sondern reimende (resp. assonierende) oder alliterierend-reimende Verse sind, entweder viermal gehobene Verse mit stumpfen Endungen (Typus *B* und *E*) oder dreimal gehobene Verse mit klingendem Ausgang (Typus *A, C, D*), wobei wir der Kürze des Ausdrucks wegen die stärker betonten Senkungen als Hebungen gelten lassen, zu denen sie sich übrigens ja auch im Laufe der weiteren Entwicklung dieses Metrums allmählich gestalteten, und als welche sie in manchen Fällen vielleicht auch schon bei Layamon verwendet worden sein mögen.

Die Richtigkeit dieser Auffassung vorausgesetzt, entsprechen die Luick'schen Typen des Layamon'schen Verses folgenden Formeln, wobei die eingeklammerten Senkungen als facultativ anzusehen sind:

Typus *A*: (×)́–(×)́××́–×. Typus *B*: (×)́××́–(×)́×× ́.
Typus *C*: (×)́××́–́–×. Typus *D*: (×)́–×́–́××.
Typus *E* (von Luick nicht genauer bezeichnet): ×́–(×)́××́×× ́.

Diese Typen können auch hier durch Auflösungen variiert werden, so dass Formeln entstehen, wie die folgenden:

A: (×) ◡ × (×) ×́× ́–×, *B*: (×) ×́× ́– (×) ×́× ◡×,
C: (×)́××◡× ́–× u. a. m.

Weitere Variationen sind nicht nur durch zwei, sondern selbst durch mehrsilbige Senkungen und Auftakte anstatt einsilbiger möglich.

Außerdem ist noch eine öfters begegnende Variation von Typus *C* zu erwähnen, welche der Formel (×)×̀×–́×–́× entspricht und im Anschlusse an Paul und Luick (s. Pauls Grundriss, S. 912, 1001) wegen des durch die Stellung der Hebungen auf *C* hinweisenden Rhythmus, der aber doch auch mit *A* eine gewisse Ähnlichkeit hat, als C^a bezeichnet werden kann.

Folgende Beispiele, unter denen wir wieder manche der von Luick angeführten citieren, mögen diese Verstypen und ihre Verknüpfung zu Langversen (resp. Verspaaren), wobei häufig kurze (normale) und erweiterte verbunden sind, näher veranschaulichen:

A + A*: Stróng hit ìs to rówe | ayéyn þe sèe þat flóweþ.* Prov. IX, 145/6

A + A*: And swá heo gùnnen wénden | fórð tò þan kínge.* Lay. 13811/2

A + A*: ne míhte wè bilǽue | for líue nè for dǽþe* ib. 13875/6

B + A: ùmbe fíftène ȝér | þat fólc ìs isómned,* ib. 13855/6

A + C*: ǽveràlche ȝére | heo bèreð chíld þére.* ib. 13871/2

B + B*: þèr com Héngest, þèr com Hórs, | þèr com míni mòn ful óht;* ib. 14009/10

B + B*: ànd þe clérek ànd þe knýht, | he schùlle démen èuelyche ríht;* Prov. IV, 78/9

C^a + C: þèr þes cnihtes cómen | bifòren þan fólc-kínge;* Lay. 13817/8

C + A*: ȝìf heo gríð sóhten, | and óf his frèondscipe róhten?* ib. 13803/4

C + C^a: hít beoð tíðénde | ìnne Sǽxe lónde,* ib. 14325/6

A + C*: for he wólde wìð þan kínge | hòlden rúníngе:* ib. 14069/70

A + D*: heo sǽden tò þan kínge | néowe tíðènden;* ib. 13996/7

A + D*: and míd him bròuhte hére | an húndred rídǽren* ib. 15088/9

E + B*: Hǽngest wès þan kìnge léof | ànd him Líndesàȝe géf.* ib. 14049/50

Typen mit Auflösungen:

A + A*: and þús þìne dúȝeþe | stílle hè fordémeð;* ib. 14123/4

A + B*: Wóden hèhde þa hǽhste làȝe | an ùre ǽldèrne dǽȝen;* ib. 13921/2.

Dies letzte Beispiel veranschaulicht uns in dem ersten Halbverse eine bisweilen begegnende Abart der gewöhnlichen, klingend endigenden Verstypen, namentlich *A* und *C*, sowie auch C^a, von Luick als A^1, C^1, C^{a1} bezeichnet, die darin besteht, dass statt des Versendes ´–× vollere, entweder durch zwei selbständige Wörter oder durch ein Compositum gebildete Formen auftreten, die durch ´–×̀ oder bei drei Silben durch ´–××̀, bei Auflösung, wie in obigem Beispiel, durch ´–×⏑̀× bezeichnet werden können. Doch kommen, wie wir im Gegensatz zu Luick annehmen, auch Endungen von der Form ´–×̀× vor.

Gewöhnlich, wenn auch nicht immer, werden solche Versformen durch das Reimbedürfnis veranlasst. Dies geschieht z. B. nicht in dem folgenden, rein alliterierenden Langverse:

A^{1*} + A: þe kíng sòne úp stòd | and sétte hine bì him séoluen*, Lay. 14073/4

wohl aber in anderen, wie:

B + A^{1*}: Ah of éou ich wùlle iwíten | þurh sóðen èouwer wúrðscìpen* ib. 13835/6

und ähnlich (nicht ´–××̀, wie Luick will):

A^{1*} + B: bìdden us to fúltúme | þàt is Críst gòdes súne* ib. 14618/9

dagegen ´–××̀ in Versen wie:

A^{1*} + A^{1*}: þe þúnre heo ȝìven þúnresdǽi | forþí þat hèo heom hélpen mǽi ib. 13929/30

A^{1*} + A^{1*}: þe éorl ànd þe éþelỳng | ibúreþ ùnder gódne kìng, Prov. IV, 74/5.

C^{1*} + C^{a1*}: nès þer nán crístindòm, | þèr þe kíng þat máide nòm, Lay. 14387/8.

In diesem letzteren Falle ist diese Betonung in dem Jes. Coll. MS. ausdrücklich durch einen Accent auf dem Wort *gódne* hervorgehoben, wodurch nicht nur der Reim *-lyng : king* als ein unaccentuierter, sondern zugleich auch der im ersten Halbverse, ebenso wie in dem vorhergehenden,

aus Layamon entnommenen Beispiele, durch die Alliteration noch besonders hervorgehobene zweihebige Charakter des Versrythmus bezeugt wird.

§ 39. Eben diese zwei vor den übrigen Silben stark hervortretenden Hebungen, die jeder Vers aufweist, sind es, die den in diesem Metrum schreibenden Dichtern nach unserer Auffassung die Möglichkeit gewährten, die verschiedenen Versformen, deren sie sich bedienten, nämlich 1) rein alliterierende, streng zweihebige Langzeilen, 2) erweiterte mit tieftonigen Senkungen versehene Verse dieser Art, 3) reimende und reimend-alliterierende, bei klingender Endung gewöhnlich mit einer stärker betonten Senkung, bei stumpfer Endung mit zwei stärker betonten Senkungen versehene Verse, wie dies auch bei den unter 2) bezeichneten der Fall ist, als gleichartige Rhythmen zu empfinden. Da diese beiden zuletzt genannten Versformen mit zwei beliebten, romanischen Metren nachgebildeten Versarten die größte Ähnlichkeit haben, nämlich die erstere dreihebige klingend endigende (sowie auch die viel seltenere stumpf endigende) mit den Halbversen des Alexandriners, die vierhebige stumpf endigende (desgleichen die seltenere klingend endigende) mit dem kurzen Reimpaare und auch mit dem ersten Gliede des Septenars, so ist es nicht zu verwundern, dass dies sogenannte Layamonsche Metrum in seinen verschiedenen Formen, mit Einschluss derjenigen der streng alliterierenden Langzeile, in gewissen mittelenglischen Gedichten, unter denen vor allem The Bestiary zu erwähnen ist, mit jenen, romanischen, resp. mittellateinischen Vorbildern nachgeahmten Metren zusammen sowohl in vermischter als auch in gesonderter Verwendung auftritt, ein Umstand, der den Einfluss romanischer Verskunst auf die Entstehung desselben noch wahrscheinlicher macht. (Vgl. unten die Bemerkungen über den Septenar in Gemeinschaft mit anderen Metren, Buch I, Theil II, Abschnitt 2, A, Kap. 2).

Weiter auf dieses eigenthümliche und, wie es vorliegt, nicht kunstmäßig entwickelte, sondern in der Entwickelung begriffene Metrum einzugehen, dessen genauere Kenntnis erst durch eingehende, vor allem statistische Untersuchungen festzustellen sein wird, ist uns hier durch die vielleicht schon zu sehr außeracht gelassene Rücksicht auf den Raum untersagt.

C. Die Langzeile freier Richtung in durchgereimter Gestalt.

King Horn.

§ 40. Die weitere Entwickelung des sogenannten Layamon'schen Verses verläuft nun sehr einfach und wie nach seiner bisherigen Geschichte kaum anders zu erwarten war. Der Reim wird consequent durchgeführt, weshalb die Alliteration, obwohl sich noch immer Reste derselben, sogar in zusammengehörigen Halbversen, finden, sehr zurücktritt; vgl. Näheres darüber bei Wissmann, King Horn, QF S. 59—62 und Metrik, I, 189/90. Die Senkungen zwischen den Hebungen treten regelmäßiger ein, und die stärker betonte, resp. betonten derselben werden zu Hebungen oder nähern sich ihnen wenigstens erheblich an rhythmischer Bedeutung.

In dieser Form liegt dies Metrum vor in einem kleinen, zwölf Verszeilen umfassenden, in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstandenen Gedichte, betitelt Signs of Death (E. E. T. S. 49, S. 101) und in dem umfangreicheren, etwa Mitte desselben Jahrhunderts entstandenen Gedichte King Horn.

Die vorwiegende Versform, in welcher dies Gedicht geschrieben ist, sind, ähnlich wie bei Layamon in der zweiten Hälfte seines Werkes, Verse von drei Hebungen mit klingendem Ausgang nach Art der folgenden:

Hórn þu àrt wel kéne, | *And þát is wèl iséne,* 91/2
þe sé begàn to flówe. | *And Hórn chìld to rówe;* 117/8.

Dieser Typus, der vielen ähnlichen Versen früherer angelsächsischer und mittelenglischer Denkmäler entspricht, wie z. B.

æfre embe stúnde | *he séalde sume wúnde,* By. 272
súme hi man bénde, | *súme hi man blénde,* Chr. (1036) 4
ne míhte wè bilǽve | *for líue nè for dǽpe,* Lay. 13875/6;

und aus denselben einfach durch stärkere Betonung einer Senkung hervorgegangen ist, kommt in circa 1300 Versen von den 1530 Versen der Dichtung vor.

Ja, auch die ursprünglich zweihebige Versform tritt noch vereinzelt zutage, wenn auch rein, d. h. in beiden Halbversen zugleich, nur einmal, nämlich in dem Verse:

Hi slózen and fúzten, | *þe nízt and þe úzten,* 1375/6

öfters jedoch in einem der correspondierenden Halbverse:

Hi wénden to wísse | Of hère líf to mísse, 121/2

ähnlich 211/2, 289/90, 1253/4. entprechend vielen ähnlichen Versen angelsächsischer und späterer Dichtungen, wie

Wýrmum bewúnden, | wítum gebúnden, Jud. 115

þe póure and þe ríche | démen ilýche, Spr. 80/1.

Die dritte Versform, drei Hebungen mit stumpfem Versausgang, begegnet ebenfalls seltener, z. B.:

þú art grèt and stróng, | Fáir and èvene lóng, 93/4

Léue at hìre he núm, | And ínto hàlle cúm. 585/6

findet aber auch in früheren Dichtungen Belege:

éarn ēses gèorn, | wœs on éorþan cýrm. By. 107.

Die vierte häufiger vorkommende Versform zeigt vier Hebungen mit stumpfem Versausgange:

O'fte hàdde Hòrn beo wó, | Ac nèure wúrs þan hìm was þó. 115/6

entsprechend dem Vers 2 der Chronik von 1036:

and his geféran he fordráf, | and sume míslīce ofslóh.

Die fünfte Versform, vier Hebungen bei klingendem Ausgange, kommt gleichfalls nicht selten vor, z. B.:

To dépe hè hem álle brò3te, | His fáder dèþ wel dére hi bò3te 883/4

entsprechend dem dritten Verse der Chronik von 1036:

súme hi man wið fēo séalde, | súme hrēowlīce ācwéalde.

Alle diese Versformen finden also ihre Analoga in der alliterierenden Langzeile, welche ja noch den Grundstock der ersten Vertreter dieser freien Richtung, die im King Horn ihren Ausgang durch Auflösung in ein kurzes Verspaar fand, bilden.

§ 41. Die Verwandtschaft mit und die Entstehung aus der alliterierenden Langzeile ist auch bei diesem Gedichte wieder so unabweislich, dass wir — zumal hier in diesem Grundriss — auf die Theorie Trautmanns, der ihm, ähnlich wie Wissmann, allerdings von verschiedenen Gesichtspunkten aus, einen vierhebigen Rhythmus zuschreibt, nicht eingehen können. Die Literatur darüber findet sich in Pauls Grundriss II *a*, S. 1007, verzeichnet. Zudem ist von Luick neuerdings auch für diese Dichtung die öftere Wiederkehr der Layamon'schen Typen in den verschiedenen Versformen nachgewiesen worden, wodurch die Verwandtschaft mit der

alliterierenden Langzeile vollends außer Zweifel gestellt ist. Nur können wir natürlich nach unserer oben entwickelten Auffassung vom Wesen des Layamon'schen Verses den Nebenton auf den klingenden Endungen dreihebiger Verse, den übrigens auch Luick hier nicht mehr mit solcher Entschiedenheit fordert wie dort, für das Metrum des King Horn ebenso wenig zugestehen.

Folgende Beispiele, bei denen wir wieder — zur besseren Veranschaulichung der im Verhältnis zu den Layamon'schen Versen erheblich fortgeschrittenen Taktgleichheit — die zusammengehörenden Kurzverse als Langverse mittheilen, mögen das Vorkommen der Layamon'schen erweiterten Typen (vgl. § 38) auch in diesem Gedicht illustrieren:

A + C: A'lle bèon he blíþe | þat tò my sóng lýþe! 1/2
A + A: A sáng ihc schàl ȝou sínge | Of Múrrỳ þe kínge. 2/3
A + A: He fónd bì þe stróńde, | Arîued òn his lónde, 35/6
B + C: A'll þe dáy and àl þe nĭȝt, | Tìl hit spráng dái lĭȝt; 123/4
B + B: Fàirer nis nón þàne he wás, | Hè was brĭȝt sò þe glás, 13/4
C + C: Bì þe sé síde, | Ase hè was, wóned (⏑×) *ríde.* 33/4
C + A: Of þìne méstére, | Of wíde and òf rivére. 229/30
D + A: Schîpes fĭftène | With sárazìn[e]s kéne. 37/8
C + A: þe chìld him ánswérde, | Sóne so hè hit hérde. 199/200
B + E: Hè was whît sò þe flúr, | Róse-rèd was hìs colúr. 15/6

Man sieht, dass hier meistens gleiche, zum wenigsten aber näher verwandte Typen mit einander verbunden sind. Für alle aber bilden wieder die zwei Haupthebungen in jedem Verse das zur Verwendung aller dieser verschiedenen Versformen und Typen in ein und demselben Gedicht dienende Bindemittel. Dies ist um so eher erklärlich, da das Gedicht, obwohl es sich selbst im zweiten Verse als *sang* bezeichnet, sicherlich nicht, zumal eine strophische Gliederung nicht erwiesen ist, als ein „Lied" im lyrischen Sinne anzusehen und gewiss nicht nach einer regelmäßigen Melodie gesungen, sondern ähnlich wie das „Lied" von

Beowulf, in recitativischer Weise mit angemessener musikalischer Begleitung vorgetragen worden ist.

Principiell weicht jedenfalls die Behandlung der Wörter im Verhältnis zu ihrer rhythmischen Verwendung von dem Layamon'schen Brauche nicht ab.

§ 42. In beiden zeitlich ja ebenfalls nahe zusammenstehenden Denkmälern bildet die Betonung der natürlichen Rede die Grundlage für die Versbetonung. In der Hebung stehen syntaktisch stark betonte einsilbige Wörter und die hochtonigen Silben mehrsilbiger Wörter; in der Senkung stehen in der Regel die tonlosen Flexionssilben; tieftonige Silben zweiter Compositionsglieder und schwere Ableitungssilben werden gewöhnlich zu stärker betonten Senkungen verwendet und können, wenn sie zu Hebungen werden, auch die Alliteration oder bei etwas schwächerer Betonung den Reim tragen, z. B.:

þèr þas cníhtes cómen | bifòren þan fólc-kínge; Lay. 13818/9

Ah of éou ich wùlle iwíten | þurh sóðen èouwer wúrð-scìpen; ib. 13835/6

A móreze þò þe daý gan sprìnge, | þe kíng him ròd an húntìnge. Horn 645/6

He wàs þe faíréste, | A'nd of wít þe béste. ib. 173/4

In der Senkung stehen in der Regel die tonlosen Flexionssilben, die nach unserer Überzeugung, wie dies schon oben erwähnt und begründet wurde, principiell niemals, sondern nur in vereinzelten, meist anders zu erklärenden Ausnahmefällen scheinbar einen durch den Reim veranlassten rhythmischen Accent tragen. (Vgl. S. 64, 67.)

Dass die Senkung bei Layamon und in Ælfreds *Proverbs* sowohl im Innern des Verses als auch zu Anfang als Auftakt zwei- und selbst dreisilbig sein kann, dafür gewähren die (S. 66, 68) mitgetheilten Beispiele Belege in genügender Anzahl.

Im King Horn, wo die Auflösung des Langverses in zwei Kurzverse bereits vollständig durchgeführt und auch der Rhythmus infolge dessen regelmäßiger ist, ist die Senkung, wenn sie nicht, wie es in den Verstypen *C, D, E* der Fall zu sein pflegt, gänzlich fehlt, in der Regel ein-

silbig. Doch kommen auch doppelte Senkungen nach der ersten und zweiten Hebung oder im Auftakte vor, z. B.: *Faírer ne mìȝte* 8, *þe páins còme to lónde* 58, *þanne schólde withùten óþe* 347.

KAPITEL 4.

Die mittelenglische alliterierende Langzeile strenger Richtung.

A. Der reimfreie Stabreimvers.

§ 43. Während die freie Behandlung der alliterierenden Langzeile schon Mitte des 13. Jahrhunderts ihre Auflösung und ihr Ende fand, blieb die conservative Form noch etwa 300 Jahre länger in Gebrauch, hauptsächlich in den nordwestlichen und nördlichen Districten Englands, sowie im angrenzenden Schottland.

Zum erstenmale aber nach der normännischen Eroberung treten uns Anlehnungen und Anklänge an dies Metrum gegen Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts wieder im Süden der Insel entgegen in derselben Gattung von Denkmälern, welcher die letzten Repräsentanten der angelsächsischen Alliterationspoesie angehören, nämlich in Homilien und Heiligenlegenden. Auch sind die Homilie Hali Meidenhad, die Legenden von der heiligen Margaretha, Juliana (herausgegeben von Cockayne, EETS, Bd. 13, 18 und 51), Katharina (herausgegeben von Einenkel, EETS, Bd. 80), die hier in Betracht kommen, in ähnlicher Form abgefasst wie die Homilien Älfrics, d. h. vorwiegend in alliterierender Prosa[1]), welche nur an einzelnen Stellen in wirkliche Langzeilen übergeht, die aber hinsicht-

[1]) Die von anderen vertretene Ansicht, dass diese Denkmäler, ebenso wie die früheren Älfric'schen Homilien, in reimlosen sogenannten Otfrid'schen Versen, dem später angeblich auch von Layamon verwendeten, aber mit Reimen durchflochtenen Metrum, geschrieben sein sollen, ist völlig unerwiesen (vgl. darüber Einenkel, Anglia, V, Anz. 47; Trautmann, ibid., 118, Einenkels Ausgabe der heil. Katerine EEFS 80; ferner des Verfassers „Metrische Randglossen", Engl. Studien, IX, 184; dazu ib. IX, 368 und Anglia, VIII, Anz. 246). Nach unserer Überzeugung ist der Otfrid'sche Vers in England niemals nachgebildet und in alt- oder mittelenglischer Zeit dort überhaupt nicht bekannt geworden.

lich ihres rhythmischen Baues, wie auch namentlich der Verwendung des Stabreims, zu große Unregelmäßigkeiten zeigen, als dass es nöthig wäre, hier näher darauf einzugehen. (Vgl. S. 41—43.)

Diese Proben der in Älfrics Manier im Süden Englands Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts principiell nach den Grundsätzen der conservativen Richtung, nur freilich in ziemlich mangelhafter Weise, weiter betriebenen alliterierenden Verskunst haben nun wohl kaum auf die Nachblüte, welche dieses Metrum im 14. und 15. Jahrhundert im nördlichen und nordwestlichen Mittellande, sowie in den angrenzenden Districten Schottlands erlebte, irgend welchen Einfluss ausgeübt. Gleichwohl ist nicht anzunehmen, dass dort die alliterierende Dichtkunst ganz unvermittelt oder in directer Anlehnung an die angelsächsischen strengen Vorbilder wieder ins Leben trat.

Schwerlich wird auch die Tradition lediglich durch die Minstrels auf mündlichem Wege fortgepflanzt worden sein; vermuthlich sind uns eben die Mittelglieder zwischen der alliterierenden angelsächsischen Langzeile strenger Richtung des 10. und 11., sowie der entsprechenden mittelenglischen Langzeile des 14. Jahrhunderts verloren gegangen.

Einige kleine Überreste, so ein Zauberspruch in einer Handschrift des 12. Jahrhunderts (Zupitza Z. f. d. A. 31, 49), ein kurzes, derselben Zeit angehöriges, „Zehn Missbräuche“ betiteltes Gedicht (EETS 49, S, 184), eine in der Chronik Benedikts von Peterborough überlieferte, fünf Verse umfassende Here-Prophezeiung (Rer. Brit. Script. 49 II, 139), endlich eine Prophezeiung Thomas von Erceldouns (EETS 61, XVIII, Thom. v. Erc., herausgegeben von Brandl, S. 26), die aber theils zu kurz, theils zu unsicher überliefert sind, um sichere Schlüsse zuzulassen, sind von Luick in Pauls Grundriss, II *a*, S. 1010, besprochen worden.

Von der Mitte des 14. Jahrhunderts an aber ist uns eine große Anzahl von Dichtungen erhalten, die in stichisch verbundenen alliterierenden Langzeilen geschrieben sind, so King Alisaunder und William of Palerne (beide EETS, Extra-Ser. Nr. 1), Piers Plowman von Langland (EETS Nr. 17, 28, 30, 38, 54), The Destruction of Troy (EETS Nr. 39, 56) und viele andere, die, Altengl.

Metrik S. 196, 198, citiert worden sind. Über den Bau dieses Metrums gehen die Ansichten weniger auseinander als über denjenigen der alliterierenden Langzeile freier Richtung. Nur Rosenthal (Die alliterierende englische Langzeile im 14. Jahrhundert, Anglia I, 414 ff.) vertritt die Vierhebigkeit derselben auch in diesem Zeitraum; vgl. dazu des Verfassers die Zweihebigkeit derselben erläuternde Darstellung dieses Metrums, Metrik I, S. 195—212; ferner Skeat, *Essay on Alliterative Poetry* in Furnivall und Hales' Ausgabe von Bishop Percys Folio MS, vol. III, pp. XI ff., namentlich aber die eingehenden Untersuchungen von Luick, Die englische Stabreimzeile im 14., 15. und 16. Jahrhundert, Anglia XI, 392—443 und 553—618 sowie dessen spätere kurze Skizze in Pauls Grundriss, II *a*, 1011—1014, der wir uns hier im wesentlichen anschließen.

§ 44. Die Verwendung der Wörter im Verse ist im ganzen die nämliche wie in der angelsächsischen Zeit. Die wesentlichste Abweichung ist die, dass durch die inzwischen erfolgte Dehnung der kurzen Vocale in offener Silbe der Unterschied zwischen langer und kurzer Silbe und damit zugleich auch die Auflösung verloren gegangen ist. Im übrigen aber werden hochtonige, tieftonige und tonlose Silben in ähnlicher Weise verwendet wie in altenglischer Zeit. Hochtonige (stark betonte Silben) stehen in der Regel in der Hebung, wozu auch die zweiten Glieder von Compositis verwendet werden können. Schwerere nebentonige Ableitungs- und Flexionssilben treten aber nur selten in die Hebung.

Von besonderem Interesse sind die inzwischen in die Sprache eingedrungenen romanischen Wörter. Diese haben in der Regel den Wortton, wie im Neuenglischen, auf eine vordere Silbe zurückgezogen, welche nun, obwohl sie nicht Stammsilbe ist, den Hochton trägt und daher als Hebung verwendet wird, während die ursprüngliche Tonsilbe einen Nebenton behält und wie die heimischen nebentonigen Silben im Versrhythmus behandelt wird. Auch hinsichtlich des Verhältnisses der Wortarten und der Wortstellung zum Versrhythmus und zur Alliteration gelten noch im wesentlichen die alten Gesetze. Besonders bemerkenswert ist, „dass in der Verbindung eines attributiven Adjectivs

mit einem Substantiv, ferner in der Gruppe Verb + Präpositionaladverb, das erste Glied noch mehr betont ist“ (Luick). Verändert aber ist das Verhältnis von Vers und Satz. Während in der angelsächsischen Poesie das Hinüberziehen der Satzconstruction aus einem Vers in den folgenden beliebt war und oft nach der Cäsur ein neuer Satz begann, fällt im Mittelenglischen gewöhnlich das Satzende mit dem Versende zusammen, so dass jeder Vers eine Einheit für sich bildet und die Hauptpause zu Ende desselben eintritt, nicht aber, wie es in angelsächsischer Zeit oft der Fall war, nach der Cäsur.

§ 45. Was die Alliteration betrifft, so herrschen hinsichtlich der Stellung der Stabreime innerhalb des Langverses im wesentlichen noch die alten Regeln, die bisweilen noch strenger als früher beobachtet werden. So ist in *The Destruction of Troy* die dreifache Alliteration, entsprechend der Formel *a a a x*, strenge durchgeführt worden, z. B.:

Now of **Tróy** *forto* **télle** | *is myn entént euyn,*
Of the **stóure** *and þe* **stríȝe**, | *when it* **distróyet** *wás.*
Prol. 27/8.

Daneben kommen in den meisten Denkmälern auch die anderen in der angelsächsischen Zeit begegnenden Reimformen vor, so *a x a x*, *x a a x*, *a b a b*, *a b b a:*

In þe fórmest yére, | *that he fírst reígned.* Als. 40.
þénne gonne I **méeten** | *a* **mérvelous** *svévene*, Piers Pl. Prol. 11
I had **mínde** *on my* **slépe** | *by* **méting** *of* **swéuen**, Als. 969
And fónd as þe **méssageres** *hade* **múnged** *befóre*, W. 4847.

Doch auch Unregelmäßigkeiten in der Reimstellung begegnen manchmal, z. B. paralleler Reim, *a a : b b:*

What þis **móuntein** *bemén*eþ | *and þis* **dérke** *dále*,
Piers Pl. I, 1

oder Stellung des Hauptstabes in der letzten Hebung (*a a x a*):

„Now be **Crist**“, *quod the* **king**, | *„ȝif I míhte* **chácche**
ib. II, 167;

oder gänzliches Fehlen desselben, namentlich häufig in *William of Palerne:*

Sche **kolled** *it ful* **kíndly** | *and áskes is náme*, W. 69

und selbst ganz alliterationslose Verse begegnen vereinzelt, ja sogar in größerer Anzahl in *Joseph of Arimathie:*

Whon Jóseph hérde þer-of, | he bád hem not demáyȝen.
J. A. 31.

Öfters kommt es dann vor, dass solche für sich allein alliterationslose Verse mit dem vorhergehenden oder dem folgenden Verse durch Reimverkettung (concatenatio) verknüpft sind, wie in spätangelsächsischer Zeit (vgl. S. 41/2):

Bot on the Crístynmes dáye, | whene they were álle sémblyde,
That cómliche cónquerour | commández hym sélvyne;
Morte Arth. 70/1.

Andererseits macht sich auch Reimhäufung vielfach bemerkbar, die in verschiedener Weise zutage tritt; so zunächst in der schon im angelsächsischen Verse vorkommenden vierfachen Alliteration (*a a a a*):

In a sómer séson, | whon sófte was þe sóne, Piers Pl. Pr. 1

oder in der Weise, dass ein und derselbe Stabreim durch verschiedene Verse hindurch beibehalten wird, z. B.:

þenne was Cónscience iclépet | to cómen and apéeren
tofore the kýng and his cóunsel, | clérkes and ópure.
Knéolynge cónscience | to the kýng lóutede ib. III, 109—111

oder endlich in der Weise, dass auch etwas stärker betonte Senkungen an der Alliteration mit theilnehmen:

And was a big bold bárn and bréme of his áge, Wil. 18.

Diese Art der Verwendung des Stabreimes artete schließlich zu einer förmlichen Verkennung des Wesens desselben aus; wie dies deutlich hervorgeht aus einer Anweisung, die König Jakob I. von England in seinen *„Revlis and Cavtelis to be observit and eschewit in Scottis Poesie"* (Arbers *Reprint*, p. 63) gibt, indem er empfiehlt, dass alle Verse, namentlich aber der *Tumbling Verse* (identisch mit der alliterierenden Langzeile) *literall* sein mögen, d. h. nach seiner Erklärung, dass die meisten Wörter des Verses mit demselben Buchstaben beginnen sollen. Dafür wird von ihm der Vers des an seinem Hofe lebenden Dichters Alex. Montgomery:

Fetching fúde for to feíd it | fast fúrth of the Fárie
Flyting, 476[1])

citiert, der noch weiter von Wichtigkeit ist durch die genaue Anweisung, die er in seinen weiteren Bemerkungen für die Skansion desselben gibt, da mit absoluter Sicherheit, trotz der Häufung der Stabreime in den alliterierenden Langzeilen dieses Zeitraumes, woraus Einige auf eine Vermehrung der Hebungen haben schließen wollen, die mittelst Setzung der Accente in dem obigen Beispiele angedeutete vierhebige Skansion dieses Verses und der alliterierenden Langzeile überhaupt dadurch von einem mit dem Verfasser solcher Verse gleichzeitigen Theoretiker bezeugt wird. (Vgl. des Verfassers „Zur Zweihebungstheorie der alliterierenden Halbzeile" in Engl. Studien, V, 488—493).

Bezüglich der Qualität der Alliteration gelten im wesentlichen auch hier die nämlichen Gesetze wie in der angelsächsischen Poesie, doch erscheinen sie in mancher Hinsicht gelockert. So reimt allem Anscheine nach öfters Spiritus asper mit Spiritus lenis, ferner *f* und *v*, *v und w*, *w* und *wh*, *s* mit *sh* und anderen *s*-Verbindungen, *g* und *k*, *h* und *ch*:

Hértes and híndes | and óþer bestes mánye Wil. 389
Of fálsnesse and fástinge | and vóuwes ibróken. P. Pl. Pr. 68
þat he wíst wíterly | it was þe vóis of a chílde; Wil. 40
To acórde wiþ þe kíng | and gráunte his wille, ib. 3657
I saýle now in þe sée. | as schíp boute mást, ib. 567
Such Chástite withouten chárite | worþ claýmed in hélle!
Piers Pl. I, 168.

Andererseits ist insofern auch gelegentlich (in den Alexander-Bruchstücken) eine Verschärfung der Stabreimregeln zu beobachten, als bei vocalischer Alliteration manchmal nur gleiche Vocale[2]) mit einander reimen, wie z. B. auch in folgendem Verse:

Wiþ þe érldam of E'nuye | éuer forto láste, Piers Pl. II, 63.

---

[1]) Von König Jakob I. ungenau citiert. Der Vers lautet wörtlich: *Syne fetcht food for to feid it, | foorth fra the Pharie.* Flyting, 476.

[2]) Vgl. *Chapters on Alliterative Verse* by John Lawrence, D. Lit. London, H. Frowde, 1893, 8° (*Chapter* III).

Später, im 15. Jahrhundert, kommt dann überhaupt die vocalische Alliteration mehr und mehr außer Gebrauch.

§ 46. Der rhythmische Bau der mittelenglischen alliterierenden Langzeile hat den nämlichen zweihebigen Charakter der Halbzeile, wie derjenige des angelsächsischen Verses. Auch kehren die Typen desselben hier gleichfalls wieder, jedoch zum Theil in wesentlich veränderter Gestalt. Namentlich erscheint die frühere Mannichfaltigkeit hier erheblich vereinfacht, ähnlich wie auch die Sprachformen sich durch Abschleifung und Verallgemeinerung der alten Endungen vereinfacht hatten.

Von den fünf alten Typen sind im zweiten Halbverse nur die gleichgliedrigen *(A, B, C)* erhalten geblieben, doch auch diese nicht in ihren Grundformen.

Auch wurden sie einander ähnlicher, insofern die Varianten mit zweisilbiger erster Senkung, die bei den Typen *B* und *C* die gebräuchlichsten waren und auch bei *A* manchmal vorkommen, nun die allgemein herrschenden werden. Ferner wird auch der klingende Versausgang, der im angelsächsischen Verse der in den meisten Typen vorherrschende war, verallgemeinert und namentlich auf den beliebten Typus *B* ausgedehnt, der somit eine Form annimmt, welche ihn dem Typus *C* nähert und von Luick wohl mit Recht als aus gewissen Varianten von *B* und *C*, nämlich ××´×◡‿× und ××◡‿×´× durch Dehnung der Kürze hervorgegangen angesehen wird.

Wir behalten die von Luick eingeführte Bezeichnung *B C* für diese Form bei. Gleitender Versausgang jedoch, der sich aus dem Versschluss ´×◡‿×× durch Dehnung der Kürze auch entwickeln konnte, ist im mittelenglischen Alliterationsvers nicht populär geworden. Endlich ist von Wichtigkeit, dass einsilbiger Auftakt vor denjenigen Typen, die im Angelsächsischen keinen Auftakt zuließen, allgemein gestattet wird, und so nimmt denn der Versrhythmus, der im Angelsächsischen vorwiegend ein fallender war, in der mittelenglischen alliterierenden Langzeile einen mehr steigenden Charakter an, entsprechend dem in den gleichzeitigen gleichtaktigen Metren herrschenden Rhythmus.

Eines der ältesten und rhythmisch correctesten Denkmäler, King Alisaunder, lässt den so gearteten rhyth-

mischen Bau der alliterierenden Langzeile am deutlichsten erkennen.

In dem zweiten Halbvers ist auch hier Typus *A*: (×)ˊ×× ˊ×, unter den genannten drei Versformen, die hier fast ausschließlich hervortreten, bei weitem der häufigste, z. B.:

Lórdes, and óoper 1, *déedes of ármes* 5, *kíd in his tíme* 11, *térme of his lífe* 16 etc., oder mit Auftakt: *or stérne was hólden* 10, *and sóone peráfter* 25, oder mit mehrsilbiger erster Senkung: *móste for to práise* 184, *láyed to pe gróunde* 302, und zugleich mit Auftakt: *is túrned too hym álse* 163, *and príkeden abóute* 382; auch hat bisweilen eine der Senkungen einen Nebenton: *hee fáred òn in háste* 79, *pe méssengères pei cámme* 1126.

Typus *C*, (×)××ˊ ˊ×:

was pe mán hóten 13, *as a kíng schólde* 17, *pat his kíth ásketh* 65, *withoute míscháunce* 1179.

Typus *BC*, (×)××ˊ×ˊ×:

or it týme wére 30, *of pis méry túle* 45, *in his fáders lífe* 46, *in a fáyre wýse* 62, *with a kéene róute* 73 etc., *pat pei no cómme dáre* 507.

Die nämlichen Typen begegnen im ersten Halbverse, Typus *C* jedoch nur sehr selten. Auch wird der klingende Ausgang, zumal bei längerer Mittelsenkung, hier nicht so strenge durchgeführt, so dass Verse vorkommen, die weiter unten mit Luick als A^1 bezeichnet werden (Typus *A* mit fehlender letzter Senkung, also stumpf endigend), z. B.: *Cáse fell pat pis Kýng* 24, *And wédded pat wíght* 225, *pe bérn couth perbý* 632; etc. Auch *B*-Verse begegnen vereinzelt: *po was cróuned Kíng* 28, *Hee made a uéry nóne* 281, sowie gleichfalls hin und wieder Verse, die dem Typus *D* angehören, z. B. *Móuth méete pertò* 184.

Daneben kommen nun im ersten Halbverse noch verschiedene andere Formen vor, die, ebenso wie im Angelsächsischen, nur diesem eigenthümlich sind. So wird der Typus *A* durch mehrfachen Auftakt erweitert: *That euer stéede bestróde* 10, *Hee brought his ménne to pe bórowe* 259. In anderen Versen treten Nebentöne ein, wie z. B. in *And chéved fòrthe with the chílde* 78, *pe cómpanìe was cárefull* 359, die als *E*-Typen, oder in *Glísiande as góldwìre* 180, *Hue*

lóued so lécherie 35, *Stónes stírred thei þò* 293, die als gegesteigerte *D*-Typen anzusehen sind.

§ 47. In anderen Denkmälern dieser Epoche sind diese Versformen weniger genau durchgeführt. Die wesentlichsten Abweichungen fasst Luick folgendermaßen zusammen: „Der klingende Ausgang wird nicht immer gewahrt, einsilbige Senkung stellt sich gelegentlich an Stelle zweisilbiger ein, namentlich bei *A*, oder mehrsilbiger Auftakt an Stelle des einsilbigen. Auch Nebentöne dringen häufiger in den zweiten Halbvers ein, bei sorgfältigeren Dichtern nur zwischen die beiden Hebungen. Dadurch, wie durch vielsilbige Senkungen, wird der Vers zuweilen sehr beschwert."

Die hierher gehörigen Werke sind William of Palerne (EETS, Extr.-Ser. I) und Joseph von Arimathia (EETS 44), beide aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, ferner die etwas jüngere Dichtung William Langlands, seine Vision concerning Piers Plowman (EETS 28, 38, 54, 67, 81) und einige kleinere verwandte Dichtungen, weiter das ostmittelländische Gedicht vom Schwanenritter (EETS, Extr.-Ser. VI), aus dem Ende des Jahrhunderts, während die im nordwestmittelländischen Dialect geschriebenen Werke des Gawain-Dichters, nämlich Sir Gawain und der grüne Ritter (EETS 4), Reinheit, Geduld (EETS 1) und die Legende St. Erkenwald (Horstmann, Ae. Legenden 1881, S. 265) den Übergang zu einer anderen, metrisch etwas abweichend gebauten, in Nordengland entstandenen Gruppe von Dichtungen bilden.

Das inhaltlich wichtigste und umfangreichste unter jenen Denkmälern, Langlands großes Werk, ist hinsichtlich des Versbaues am ungleichmäßigsten ausgearbeitet. An manchen Stellen, namentlich zu Anfang der einzelnen Passus [1]), baut er recht fließende Verse, an anderen Stellen sind die

[1]) Dies sind längere, durch den Inhalt bedingte Abschnitte von einigen hundert Versen. Andere Gedichte sind in Abschnitte von 12, 16, 24, 32 Versen eingetheilt, ohne deswegen jedoch strophischen Charakter zu tragen. In Sir Gawain and the Greene Knight werden Abschnitte von 12—24 Zeilen durch vier reimende Kurzverse abgeschlossen. (Vgl. Kaluza, Strophische Gliederung in der mittelenglischen rein alliterierenden Dichtung, Engl. Studien XIV, 169 ff.; dazu Luick, Pauls Grundriss, II *a*, S. 1014.)

Senkungen so sehr gehäuft und auch die Hebungen so mangelhaft hervorgehoben, dass der Rhythmus nur schwer zu erkennen ist. Einige aus dem *B*-Text entnommene Beispiele mögen dies näher veranschaulichen:

Erweiterter zweiter Halbvers (Typus *A*):

To bóres and to bróckes | þat bréketh adòwn myne hégges, VI, 31

And so I trówe trévly | by þat men télleth of chárite, XV, 158

Ac ʒut in mány mo máneres | mén offènden þe hóligòste, XVII, 280

Erweiterter erster Halbvers (Typus *A*):

Léue him nòuʒt, for he is lécherous | and líkerous of tónge, VI, 268

Láboreres þat haue no lánde | to líue on but her hándes, ib. 309

„Now, by þe péril of my soúle!“ quod pieres, | „I shal apéyre ʒou álle!“ VI, 173.

Dass auch solche Verse nur zwei Hebungen in jedem Halbverse haben, wenn sich daneben auch stärker betonte Senkungen bemerkbar machen, unterliegt keinem Zweifel und wird namentlich dadurch erwiesen, dass in der Regel auf solche erweiterte Verse ein normaler Vers folgt, der den allgemeinen, vierhebigen Rhythmus wieder klar hervortreten lässt, wie es z. B. bei dem an das zuletzt citierte Beispiel sich anschließenden Verse (*A* + *A*) der Fall ist:

And hóuped after húnger | þat hérd hym atte fírste: VI, 174.

Der Typus *A* ist auch in diesem Denkmal der gewöhnliche, doch kommen auch *C* und *BC* häufig vor, so z. B. Typus *C* im zweiten Halbvers:

And hadden léue to líe | al here líf áfter. Prol. 49

I seigh sómme that séiden | þei had ysóuʒt séyntes; ib. 50

im ersten Halbvers selten:

Ac on a Máy mórnynge | on Máluerne húlles ib. 5.

Der Typus *BC* ist in beiden Halbversen oft anzutreffen, so im ersten:

In a sómer séson, | whan sóft was the sónne, ib. 1

And as I líy and léned | and lóked in þe wáteres, ib. 9

im zweiten:

Bídders and béggeres | fast abóute ȝéde, ib. 40
Wénten to Wálsyngham, | and here wénches áfter; ib. 54

Nur vereinzelt kommen in diesem Denkmal stumpf endigende, durch den Abfall des End-*e* entstandene Formen der Typen *A* und *C* vor, wie z. B. *and drédful of síght* Prol. 16, *crýstened þe kýnge* XV, 437, *as þe kýng híght* III, 9, die für eine andere Gruppe von Dichtungen, die in diesem Metrum sich bewegen, charakteristisch sind.

§ 48. Diese gehören dem Norden und den angrenzenden Gebieten des Mittellandes an. In diesen Gegenden war damals (gegen Ende des 14. Jahrhunderts) das End-*e* bereits verstummt oder wenigstens im Verstummen begriffen.

Die klingend endigenden Versformen südlicher und mittelländischer Denkmäler wurden daher von den Nordengländern ohne das End-*e*, also stumpf, gesprochen und in dieser Form dann auch nachgeahmt, wodurch der Versausgang allerdings eine starke Umwandlung erlitt, während das Versinnere ziemlich unverändert blieb.

Zu den gewöhnlichen Typen *A*, *C*, *BC* treten somit gewisse, mit Luick als A^1, C^1, BC^1 zu bezeichnende Abarten hinzu, welche folgenden Formeln entsprechen:

A^1: (×)˘–××˘–[1]) C^1: (×)××˘–˘, BC^1: (×)××˘×˘.

Beispiele für diese Typen, die als seltenere Unterarten neben den entsprechenden gewöhnlichen Typen *A*, *C*, *BC* namentlich in den nördlichen Dichtungen Die Zerstörung Trojas (EETS 39, 56), Arthurs Tod (EETS 8) und die Kriege Alexanders (EETS XLVII) vorkommen, sind (aus dem erstgenannten Gedicht entnommen) für Typus A^1 im zweiten Halbverse: *for lérnyng of ús* 32, *þat ónest were áy* 48, oder mit mehrsilbiger Senkung: *and lýmpit of the sóthe* 36 und mit Nebenton: *with cléne mèn of wít* 790, ferner ohne Auftakt: *lémond as góld* 459, *bléssid were I* 473, im ersten, mit zweisilbigem Auftakt: *þat ben drépit with déth* 9, *þat with the Grékys was grét* 40, ohne

[1]) In seiner größeren Abhandlung (Anglia, XI, 404) unterscheidet Luick die zwei Formen dieses Typus mit und ohne Auftakt als A^1 (×˘˘××˘–) und A^2 (˘–××˘–), eine Sonderung, die er in Pauls Grundriss zweckmäßigerweise unterlassen hat.

Auftakt: *Bŷg ynoghe vnto béd* 397, *Tryed men þat were táken* 258 etc.; für C^1 (nur im zweiten Halbverse): *þat he fóre with* 44, *into your lónd hóme* 611, *ye have sáid wéll* 1122, *þat ho bórne wás* 1388, *of my córs hás* 1865; für BC^1 im zweiten Halbverse (selten): *when it distróyet wás* 28, *and to sórow bróght* 1457, *þere þe Cítie wás* 1534.

Die nämliche Umwandlung der Typen trat wegen des verstummenden End-*e* in der Folge auch im Mittellande ein, wie zwei Denkmäler aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts *Scottish Field* und *Death and Life* (Percys Folio-MS, herausgegeben von Furnivall und Hales, I, 199 und III, 49) bezeugen, während das letzte Denkmal stichischer Dichtung des Nordens, Dunbars satirisches Gedicht *The tua mariit wemen and the wedo* (Laing I, 61, Small I, 30, Schipper 46) neben den normalen Formen der in den nördlichen Denkmälern gewöhnlich vertretenen Typen manche Varianten aufweist, die, namentlich im ersten Halbverse, durch längeren Auftakt, längere Mittel- oder Endsenkung erweitert sind, wobei die öfters eintretenden nebentonigen, in der Senkung stehenden Silben auch an der Alliteration mit theilnehmen können, wie z. B. in den Versen:

ȝaip and ȝíng, in the ȝók | ane ȝéir for to dráw; 79
Is bàir of blís and báilfull, | and greit bárrat wírkis. 51.

Manchmal nimmt auch der zweite Halbvers an dieser Reimhäufung Theil, die öfters in mehreren, bis zu 6 oder 7 Versen, fortläuft:

He grúythit me in gáy silk | and gúdlie arráyis,
In gównis of ingránit clayth | and greit góldin chénzeis 365/6.

So erklärt es sich leicht, wie König Jakob I. dazu kommen konnte, aus einer derartigen Verwendung des Stabreimes von Seiten der letzten in alliterierenden Versen schreibenden Dichter die oben (S. 79) citierte metrische Regel zu abstrahieren, umsomehr, als auch die in den nächsten Paragraphen zu betrachtende alliterierend-reimende Versart diese Eigenthümlichkeit in nicht minder hohem Grade aufweist.

B. Der mit dem Endreim versehene Stabreimvers.

§ 49. Trotz der großen Beliebtheit, deren sich der Stabreimvers strenger Richtung in der mittelenglischen

Poesie bis zum Beginn der neuenglischen Epoche erfreute, waren ihm doch inzwischen in den verschiedenen gleichtaktigen, reimenden Versarten zahlreiche und mächtige Concurrenten erwachsen, die alsbald auch auf ihn ihren Einfluss geltend machten. Zunächst geschah dies in der Weise, dass sie ihm den Endreim aufnöthigten und ihn damit zugleich in die Fessel strophischer Gliederung zwangen. In einem weiteren Stadium der Entwicklung musste er dann auch seinen freien, vierhebigen Rhythmus mehr und mehr demjenigen der gleichtaktigen Metra, namentlich dem nächstverwandten, viertaktigen, jambischen Verse, der damit zu einem jambisch-anapästischen Metrum sich entwickelte, anbequemen. Freilich übte der Stabreimvers insofern Vergeltung aus, als die ursprünglich ihm allein nur eigenthümliche Alliteration sich nun auch in erheblichem Umfange der gleichtaktigen Metra, namentlich des viertaktigen Verses, bemächtigte. Aber eben dadurch wurde um so leichter die Verschmelzung des vierhebigen Verses mit ihm und die schließliche Herrschaft des gleichtaktigen Versprincips herbeigeführt.

Alliterierend-reimende Verse, deren strophische Bindung in dem zweiten, vom Strophenbau handelnden Buch unter den sogenannten *Bob-wheel*-Strophen näher erörtert werden wird, treten uns in mittelenglischer Zeit in drei wichtigen Dichtungsarten entgegen, nämlich in der Lyrik, in der Epik und in der dramatischen Poesie.

§ 50. Die frühesten in alliterierend-reimenden Langzeilen geschriebenen Strophenformen sind die lyrischen, denen wir uns daher zuerst zuwenden.

Wir haben hier gleichmetrische und ungleichmetrische Strophenformen zu unterscheiden. In den ersteren besteht die ganze Strophe nur aus vierhebigen, gewöhnlich in sehr einfacher Reimstellung (*a a a a* oder *a b a b*) reimenden Versen. In den letzteren dagegen sind vierhebige Langverse in der Regel mit vereinzelten einhebigen und mehreren zweihebigen Versen zu complicierteren strophischen Gebilden verbunden. Während die zweihebigen Verse öfters einen gestreckteren, bei den epischen Strophen dieser Gruppe näher zu erörternden Bau haben, der es ermöglicht, manche derselben, in denen nebentonige Senkungen

vorkommen, als dreitaktige Verse zu lesen (oder dreihebige nach Art derjenigen im *King Horn*), nehmen die vierhebigen Langverse meistens einen geschlosseneren Bau an, indem die Abstände zwischen den Hebungen gleichmäßiger werden und gewöhnlich aus zwei Senkungen bestehen. Nur der Auftakt wird auch hier recht frei behandelt. Der Unterschied zwischen erster und zweiter Halbzeile tritt jedoch weniger zutage als in den früher besprochenen Formen der mittelenglischen Langzeile. Der Stabreim aber findet in diesen lyrischen Dichtungen ebenfalls reichliche Verwendung.

Den Grundcharakter des Versrhythmus bestimmen auch hier wieder Verse von dem Typus *A* und A^1. Doch kommen auch die Typen *B C*, $B C^1$, sowie *C* und C^1 oft genug vor, unter denen die beiden letztgenannten der Annahme eines taktierenden Vortrages jedenfalls am meisten widerstreben. Welcher Art der Vortrag, respective die musikalische Begleitung solcher Lieder war, lässt sich in Ermangelung jedweder darauf bezüglicher Hinweise oder Andeutungen nicht bestimmen.

Die Anfangsverse des im westlichen Mittellande zu Ende des 13. Jahrhunderts entstandenen Gedichtes „Klage des Landmanns“ (Böddeker P. L. II) mögen hier zunächst als Proben citiert werden:

Ich herde mén vpo móld | máke muche món,
Hou hé beþ iténed | of here tlýnge:
Góde 3eres and córn | bóþe beþ agón,
Ne képeþ here no sáwe | ne no sóng sýnge.

Die zweiten Halbverse in v. 2 und 4 gehören dem Typus *C* an, der auch in Gedichten, die einen regelmäßigeren, vorwiegend dem Typus *A* entsprechenden Versrhythmus aufweisen, z. B. „Johon“ (ib. W. L. I; Str. I, cit. Metrik I, 365/6), namentlich im zweiten Halbverse gelegentlich wiederkehrt, z. B. *haueþ þis mái mére* v. 9, *and þe gýlófre* v. 40, *þat þe bór béde* v. 44.

Von den in dieser Zeit auch oft, wie oben (S. 87) bemerkt, mit ziemlich regelmäßigen Stabreimen versehenen viertaktigen Versen sind die vierhebigen Langzeilen leicht zu unterscheiden; einmal nämlich durch den freien, nicht taktierenden Rhythmus, der diesen im Gegensatz zu jenen

eigen ist, und zweitens dadurch. dass die vierhebigen Verse regelmäßig nach der zweiten Hebung nebst den etwa dazu gehörigen Senkungen eine Cäsur eintreten lassen, während die viertaktigen Verse durchaus nicht immer eine deutlich bemerkbare Cäsur haben oder diese auch gelegentlich an anderer Stelle des Verses eintreten lassen können; vgl. z. B. die folgenden viertaktigen Anfangsverse der letzten Strophe des Gedichtes, betitelt „Des Dichters Reue“ (Böddeker, W. L. IV):

Ríchard, | róte of résoun ryght,
rýkenýng of rým ant rón,
Of maídnes méke þóu hast mýght,
on mólde y hólde þe múrgest mún;

mit den vierhebigen Anfangsversen von W. L. I:

Ichot a búrde in a bóure, | ase béryl so brýght,
Ase súphir in sélver | sémly on sýht,
Ase lúspe þe géntil, | þat lémeþ wiþ lýht,
Ase gérnet in gólde, | and rúby wel rýht.

In ähnlichen Versen bewegen sich die Gedichte „An den Mond“ (Böddeker, W. L. XIII; Metr. I, 349), „Auf die Diener der Großen“ (ib. P. L. VII; Metr. I, 371/2), „Erde“ (EETS 26, 96), fünf Lieder Laurence Minots (II. V, IX, X, XI), entstanden um die Mitte des 14. Jahrhunderts im nördlichen Mittellande, u. a. m.

§ 51. In anderen Gedichten sind mit den vierhebigen Versen des Aufgesanges im Abgesange Verse verbunden, die zum Theil einen schwankenden, entweder dreihebigen (resp. dreitaktigen) oder zweihebigen Rhythmus haben, so z. B. in dem „Spottgesang auf Richard von Cornwallis“ (Böddeker, P. L. I):

Sítteþ alle stílle | and hérkneþ to mé:
þe kýng of alemáigne, | bi mi léauté,
þrítti þousent póund | áskede hé
Forte máke þe pées | in þé countré,
Ant só he dùde móre.
Ríchard,
þah þou be éuer tríchard,
Trícchen shàlt þou néuer mòre.

In den folgenden Strophen tritt im Aufgesange der vierhebige, selten jedoch durch regelmäßige Alliteration

markierte Rhythmus noch deutlicher zutage, wenn auch öfters rhythmisch incorrecte Verse vorkommen.

Zweite Halbverse vom Typus C^1 begegnen öfters, z. B. *opon swýving* 9, *sire Édwárd* 46, *o þy lýárd* 47. Die Verse 5 und 7 haben einen zweihebigen Rhythmus; v. 8 ist wohl auch als ein zweihebiger anzusehen (vgl. unsere Skansion).

Entschiedene Verwandtschaft mit dieser Strophe hat eine andere, in dem Gedicht „Luxus der Weiber" (Böddeker, P. L. III; Metrik I, 390) verwendete, in der die unzweifelhaft vierhebigen Langzeilen durch eingeflochtenen Reim aufgelöst sind. Strophe 2 möge dies veranschaulichen:

Nou haþ prúde þe prís | in éuervche pláwe,
By mony wýmmon vnwís | ysúgge mi sáwe.
For 3ef a lády lýue ìs | léid after láwe,
Vch a strúmpet þat per is | such drúhtes wol dráwe.
In prúde
Vch a scréwe wol hire shrúde,
þoh he nábbe nout a smók | hire fóule ers to húde.

Vers 5 des vorhergehenden Gedichtes findet hier keine Entsprechung. Im übrigen ist der Abgesang aber hier ähnlich gebaut wie dort, wenigstens in dieser und vielleicht in der folgenden Strophe, während der letzte Vers der ersten Strophe einen zweihebigen Rhythmus hat und in den übrigen die Schlussverse wohl richtiger als dreihebige anzusehen sind. In der ersten Strophe dieses Gedichts gehört der zweite Vers *þat mónkúnne* dem Typus *C* an.

In einer sehr kunstvollen, der Formel $\overset{aabccbddbeeb}{43\ 42\ 42\ 42}\ \overset{ffgggf}{4}$ (bei Annahme von m. E. vom Dichter beabsichtigten vier- und zweihebigen Versen) oder $\overset{aabccbddbeeb}{43\ 43\ 43\ 43}\ \overset{ffgggf}{2}$ (bei Annahme von vierhebigen Hauptversen, dreitaktigen Schweifreimversen und zweihebigen cauda-Versen) entsprechenden Strophe ist die „Satire auf die geistlichen Gerichtshöfe" (Böddeker, P. L. IV; Strophe I, citiert Metrik I, 441) geschrieben.

Entschiedener tritt der vier- und zweihebige Charakter der Lang- und Kurzverse hervor in dem in erweiterten Schweifreimstrophen, reimend $\overset{aaabcccb}{42\ \ 42}$ geschriebenen Gedicht über den „Aufstand der Flandrer" (ib. P. L. V; Metrik I, 361), in welchem einzelne längere Schweifreimverse wohl als dreitaktige gelesen werden könnten, z. B.

and béo huere chéuentéyn 20, *ant móni anóþer swéyn* 24, aber doch wohl principiell als zweihebige gemeint sind, wie die Reimverse *to cóme to parís; þourh þe flóur de lís* 52/56 oder *wiþ éorl and wiþ knýht; with húem forte fýht* 124/8 erkennen lassen.

Als eine Vorstufe endlich zu den im nächsten Paragraphen zu besprechenden epischen Strophenarten ist eine in dem zu Anfang des 14. Jahrhunderts entstandenen Gedicht „Auf die Hinrichtung von Simon Fraser“ (Böddeker, P. L. VI; Metrik I, 219) verwendete Strophenform anzusehen, wovon Strophe I hier folgen möge:

Lýstneþ, Lórdinges, | a newe sóng ichulle bigýnne
Of þe tráytours of Scótland, | þat tíke beþ wyþ gýnne.
Mún þat loveþ fálsnesse, | and nule néuer blýnne,
Sóre may him dréde | þe lýf þat he is ýnne,
Ich vnderstónde:
Sélde wes he glád,
þat néuer nes asád
Of nýþe ant of ónde.

Der fünfte Vers ist hier ein einhebiger Vers (in Strophe 2: *wiþ Lóue*) ähnlich wie in den oben citierten Gedichten P. L. I und P. L. III; die übrigen Verse des Abganges sind zweihebige.

Von Luick (Pauls Grundriss, II *a*, S. 1007) sind die Langverse dieses Gedichtes und einiger anderer, z. B. P. L. I und P. L. V, als verdoppelte, langzeilig reimende, nationale Reimverse (d. h. Layamon'sche Verse) aufgefasst worden, eine Ansicht, der ich nicht zuzustimmen vermag. Der rhythmische Bau derselben ist vielmehr meines Erachtens von demjenigen der Verse in den übrigen hier citierten Gedichten, die Luick a. a. O. S. 1018/9 als normale, lyrische, reimend-alliterierende Langzeilen ansieht, nicht verschieden.

§ 52. In der Epik sind die alliterierend-reimenden Verse am reinsten zur Verwendung gelangt, so namentlich in einer Anzahl von Gedichten, die, im 14. und 15. Jahrhundert abgefasst und in dreizehnzeiligen Strophen geschrieben, obwohl schon früher einzeln gedruckt, unlängst in Band 27 der *Scottish Text Society* unter dem Titel *Scottish*

Alliterative Poems (ed. by F. J. Amours, Edinburgh 1892) zusammen veröffentlicht worden sind, nämlich *Golagros and Gawane* (auch Anglia II, 395), *The Buke of the Howlat* von Holland, *Rauf Coilzear* (auch EETS XXXIX), *The Awntyrs off Arthure at the Terne Wathelyne*, *The Pistill of Susan* (auch Anglia I, 93). Douglas' Prolog zum achten Buch seiner Äneide gehört dem Anfang des 16. Jahrhunderts an. Außerdem gehören hierher noch die im 15. Jahrhundert in Südengland entstandenen Gedichte John Audelays (Percy Society, XIV, S. 10 ff.), ferner das im Norden, in vierzehnzeiligen Strophen geschriebene Gedicht *Of Sayne John the Evangelist* (EETS 26, p. 87). Die Strophen dieser Gedichte bestehen — allgemein ausgedrückt — aus zwei ungleichen Theilen, wovon der erste, längere, der Aufgesang, sich in alliterierenden, kreuzweise reimenden *(a b a b a b a b)* Langzeilen bewegt, während der zweite, kürzere, der Abgesang, fünf oder sechs Verse umfasst, deren erster entweder gleichfalls eine Langzeile oder, wie in *The Pistile of Susan*, ein kurzer, aus einer Hebung und den dazu gehörigen Senkungen bestehender Vers ist, worauf dann vier zweihebige Halbverse folgen. Nur in dem zuletzt genannten Gedicht besteht der Abgesang aus sechs zweihebigen Halbversen.

Der Rhythmus dieses alliterierend-reimenden Metrums möge zunächst durch einige Beispiele illustriert werden, wozu wir vv. 1—17 aus *Golagrus and Gawane* wählen. Strophe I veranschauliche zuerst den Bau der Strophe:

In the týme of Árthur, | as tréw men me táld,
The king túrnit on ane týde | tówart Túskàne,
Hym to séik our the séy, | that sáiklese wes sáld,
The sýre that sèndis all séill, | súthly to sáne;
With bánrentes, bárounis, | and bérnis full báld,
Bìggast of báne and blúde | bréd in Brítàne.
Thei wálit out wérryouris | with wápinnis to wáld,
The gàyest grúmys on grúnd, | with géir that myght gáne;
Dúkis and dígne lòrdis, | dóuchty and déir,
Sémbillit to his súmmòvne,
Rénkis of grete rénòvne,
Cùmly kíngis with crówne
Of góld that wes cléir.

Strophe II.

Thus the róyale can remóve, | with his Roúnd Tábill,
Of all ríches maist ríke, | in ríall arrayj.
Wes neuer fúndun on fóld, | but fénzeing or fábill,
Ane fàrayr floúre on ane feíld | of frésch men, in fáy; etc.

Verse wie die vier letztgenannten veranschaulichen die normale Bauart des alliterierend-reimenden Verses, namentlich auch das Verhältnis von Reim und Alliteration zu einander in ein- und zweisilbigen Wörtern; d. h. die Reimsilbe, in der Regel die Stammsilbe oder zum wenigsten die hochtonige Silbe des Wortes, trägt zugleich die vierte Hebung des Verses und als solche auch meistens den vierten Stabreim. Im übrigen entspricht die Bauart des gereimten derjenigen des reimfreien Alliterationsverses; der Endreim übt also keinen entscheidenden Einfluss auf den Rhythmus aus. In dieser verhältnismäßig reinen Form — abgesehen von den im ersten Halbverse in diesem jüngeren Denkmal öfters vorkommenden Nebentönen — bewegen sich weitaus die meisten Verse in der ältesten dieser Dichtungen, nämlich *The Awntyrs off Arthure.*

§ 53. Weniger klar aber ist das Verhältnis zwischen Reim und Alliteration und der davon abhängigen rhythmischen Betonung der Wörter zu ihrem natürlichen Accent in der ersten der oben citierten Strophen. Zur Aufhellung desselben mögen zunächst folgende, mit einander reimende Verse dienen:

Than schir Gáwyne the gáy, | gúde and grácìùs . . .
Jóly and géntill, | and full chéuailrús Gol. 389, 391
Ouer heor hédes gon hýng
þe wínce and þe wéderlỳng Sus. 101/2

oder die Verse Gol. 648, 650, 654:

Thus éndit the áuynantis | with mékil hónùur:
Thair bódeis wes béryit | báith in ane hòur,
Ane áthir heght E'dmond, | that próuit páramùur.

Hier reimen in dem ersten Verspaare die letzte, tieftonige, metrisch in der Senkung stehende Silbe des Wortes *grácìùs* mit der letzten, gleichfalls tieftonigen, metrisch aber die vierte Hebung des Verses tragende Silbe des Wortes *chévalrús;* in dem zweiten die tieftonige, in der Senkung

stehende Silbe *-lyng* des Wortes *wederlyng* mit dem in der Hebung stehenden Worte ***hyng***; in der letzten Versgruppe reimen die tieftonigen Endsilben der Wörter *páramòur, hónòur* mit dem einsilbigen, in der letzten Hebung stehenden Wort *hour*. Ähnliche Reime begegnen auch noch bei neuenglischen Dichtern, z. B. bei Th. Moore (III, 129 Tauchn. Ed.): *Váin were its mélody Róse, without thée*, oder *Whát would the Róse bè U'nsung by thée?* (Vgl. Metrik II, 146; auch Luick, Anglia XII, 450, 451.)

Öfters auch begegnet es, dass die tieftonigen, metrisch in der Senkung stehenden, den Endreim bildenden Endsilben sämmtlich dreisilbigen Wörtern angehören, während die hochtonigen, in der Hebung stehenden, vom Stabreim betroffenen oder auch alliterationslosen Stammsilben an dem Endreim nicht mit theilnehmen, z. B.:

þou brak gódes Comándement,
To slé such an Innocent
With ény fals júggement Sus. 321—3.

Ähnliche unaccentuierte Reime begegnen auch bei zweisilbigen Wörtern:

„In fáith", said Schir Rólland,
„That is fúll euill wýn land
To háue quhill thow ar léuand, Rauf Coilȝear 917—9.

Andere so beschaffene Reime sind: *sémbland: léuand, conséntand: éndúrand* Gol. 428 ff. etc.

In allen derartigen Fällen wird die natürliche Wortbetonung im wesentlichen von dem Versrhythmus nicht alteriert.

Die am häufigsten vorkommende Art unregelmäßiger Reime aber ist diejenige, in der die in der Senkung stehende, meistens tieftonige Endsilbe eines zweisilbigen, mittelst der betonten Silbe alliterierenden und die letzte Hebung des Verses, respective Halbverses tragenden Wortes reimt mit einem einsilbigen, gleichfalls die vierte Hebung eines anderen Langverses (respective die zweite des Halbverses in der cauda) tragenden einsilbigen, gewöhnlich ebenfalls alliterierenden Worte, wie z. B. in den Reimen ***Túskane : sane : Brútane : gane*** und ***súmmovne : rénovne : crovne*** der oben citierten ersten Strophe des Gedichtes *Golagros and Gawane*.

Die etwaige Annahme einer vollständigen Tonversetzung zu Gunsten des Endreimes wird natürlich durch den Umstand, dass die Anfangssilben der betreffenden Wörter an der Alliteration theilnehmen, höchst unwahrscheinlich, wenn auch in den Dichtungen dieses Zeitraumes die Senkungen sich öfters an der Alliteration mit betheiligen und die Wörter *Tuskane*, *Britane*, *summovne*, *renovne* als Wörter romanischen Ursprungs wohl auf der zweiten Silbe den Ton tragen könnten. Sie entsprechen aber doch in ihrer Stellung und Verwendung im Verse genau den germanischen Reimwörtern in den Versen 870/2:

For he wes býrsit and béft, | *and bráithly blédand . . .*
And wáld that he nane hárm hynt | *with hárt and with hánd.*

§ 54. In beiden Fällen liegen also sogenannte accentuiert-unaccentuierte Reime vor (vgl. Kap. 1 in Buch II, Abschnitt I), für welche aber der Dichter beim mündlichen Vortrage wohl eine gewisse Tonausgleichung mittelst schwebender Betonung der zweisilbigen Reimwörter beanspruchte. Dies ist aus mehrfachen Gründen anzunehmen. Erstens wurden germanische Wörter dieser Art in den früheren und gleichzeitigen, in gleichtaktigen Versen geschriebenen Dichtungen manchmal ähnlich verwendet, z. B.:

Quhen thái of Lórne has séne the kíng
Set ín hymsélff sa grét hēlpíng, Barbours Bruce III, 147/8
And bád thame wénd intó Scōtlánd
And sét a ségе with stálward hánd ib. IV, 79/80.

Nur beherrscht hier der rhythmische Accent den Wortaccent, und dieser muss sich jenem accommodieren, während in der nicht taktierend gebauten alliterierenden Langzeile bei germanischen Wörtern immer noch der Wortaccent vorherrscht. In jenen, den gleichtaktigen Versen, liegt also der rhythmische Accent auf der letzten Silbe des zweisilbigen Reimwortes, bei diesen, den alliterierenden, auf der vorletzten. Nur bei romanischen Wörtern kann unter Umständen wegen der beliebigen Verwendung derselben mit germanischer oder romanischer Betonung in dieser Sprachperiode die Concession der Wortbetonung an die rhythmische Betonung bei nicht alliterierenden Wörtern eine größere gewesen sein, vgl. z. B. Reime wie *rage : cu-*

ráge : suáge Gol. 826—8; *day : gay : journáy* ib. 787—9; *assáill : mettáill : battáil* R. Coilȝear 826—8 etc. (dagegen: *ȝone bérne in the báttale* Gol. 806).

Für gewöhnlich aber wird auch für diese die nämliche, mehr schwebende Betonung gelten müssen, die für die Reimwörter der ersten Golagros-Strophe als die richtige erkannt wurde.

§ 55. Dies ist um so wahrscheinlicher, als zahlreiche zweite Halbverse in diesen alliterierend-reimenden Gedichten begegnen, die nach den alten Typen *C* oder C^1 gebaut sind, da diese dem combinierten Erfordernis des Stab- und Endreimes, wofür oft ein und dasselbe germanische oder romanische Wort im zweiten Halbverse genügen musste, in bequemster Weise entgegenkamen, wie z. B. in folgenden mit einander reimenden Halbversen: *What is þi góod réde: for his knȝthéde: (by crosse and by crede)* Awnt. of Arth. 93—97; *(and bláke to þe bóne): as a wómáne* ib. 105/7; *(enclósed with a crówne): of the trésóne* ib. 287/91; *Of ane fáir wéll: (teírfull to téll): with ane cástéll: (kéne and crűèll)* oder, wie Luick will: *kéne and cruéll,* (doch v. 92: *crúel and kéne*) Gol. 40/46; *at the mýdday: (wént thai thar wáy)* Howl. 665/7 etc.

Auch in den gleichtaktigen Metren wirkt dieser Typus noch nach, vgl. Reime wie:

Súmwhat óf his clóþíng
Fór þe lóue of héuene kýng Rob. Mannyng, Handl. Sinne 5703/4,

die manchmal begegnen.

Im übrigen sind, ebenso wie in den lediglich alliterierenden, auch in diesen alliterierend-reimenden Dichtungen die Typen *A* und A^1, *BC* und BC^1 fast ausschließlich anzutreffen, und ähnlich wie in jenen unterscheidet der erste Halbvers sich wesentlich dadurch von dem zweiten, dass jener häufig durch mehrfache Auftakte oder längere, mit oft alliterierenden Nebentönen versehene Senkungen beschwert erscheint.

§ 56. Und dieser Unterschied macht sich ferner auch, wie Luick zuerst nachgewiesen hat (Anglia XII, 438 ff.), in den einzelnen Halbversen der cauda geltend, indem die drei ersten (vv. 10—12 der Gesammtstrophe) den freieren

Bau der oben charakterisierten, längeren ersten Halbverse haben, der letzte Halbvers aber (v. 13 der Gesammtstrophe) den für diese Zeit normalen Bau (gewöhnlich Typus *A* (*A*¹), z. B. *Birnand thrétty and thré* Gol. 247, *Of góld that wes cléir* ib. 1) der zweiten Halbzeile aufweist, wie dies z. B. deutlich veranschaulicht wird durch die oben (S. 92) citierte erste Strophe von *Golagros and Gawane.* Doch kommen in diesem letzten Verse natürlich auch andere Verstypen des zweiten Halbverses, wie *C*, *C*¹, *BC*, *BC*¹, vor, z. B. *For thi mánhéde* Awnt. Arth. 350, *Withoutin dístúnce* Gol. 1362, *As I am tréw knight* Gol. 169; *Couth na léid sáy* ib. 920; *In ony ríche réime* ib. 1258, *Quhen he wes lightit dóun* ib. 130 etc.

In anderen Dichtungen geht der in der Reimstellung *a a a b* einer erweiterten Schweifreimhalbstrophe reimenden Kurzversgruppe der cauda weder ein Langvers, noch auch ein einhebiger Vers, wie in dem Gedicht von der Susanna, voran, sondern ein zweihebiger Halbvers, der aber, ebenso wie der letzte, mit dem er reimt, in seinem Bau den zweiten Halbversen der Langzeile entspricht, so in *The Tournament of Tottenham* (Ritson, *Anc. Songs* I, 85—94; Strophe I in Engl. Metrik I, S. 390), reimend *A A A A b c c c b* und in dem vielleicht von Dunbar herrührenden Gedicht *The Ballad of Kynd Kittok* (Laing II, 35, 36; Small I, 52, 53; Schipper 70), reimend *A B A B A B A B c d d d c.*

In dem obengenannten Gedicht *Sayne John the Evaungelist*, reimend *A B A B A B A B c c d c c d*, hat die cauda den Bau einer ganzen Schweifreimstrophe.

§ 57. Von besonderem Interesse ist es nun, dass derartige zweihebige Halbverse der alliterierenden Langzeile auch für sich allein zu ganzen, in Schweifreimstrophenformen geschriebenen Gedichten verwendet wurden, wie dies Luick zuerst nachgewiesen hat (Anglia XII, 440 ff.), so z. B. in der Übertragung der *Disticha Catonis* (E E T S 68, S. 1669), wovon die beiden Anfangsstrophen hier folgen mögen.

If þóu be made wíttenèsse,
For to sáy þat sóþ ys,
Sáue þine honóur,
Als míkil, as þou may fra bláme,
Lame þi fréndis sháme,
And sáue fra dishonóur.

For-sóþ flípers
And alle fáls flátere
I réde, sone, þou flé;
For þen sálle na gode mán,
þat any góde lare cán,
þár-fore blame þé.

In der nämlichen Strophenform ist u. a. *The Feest* (Hazlitt, *Remains* III, 93) abgefasst.

Noch häufiger wurden Verse dieser Art zu erweiterten Schweifreimstrophen mit der Reimstellung *aaabcccbdddbeeeb* verwendet, so in dem Gedicht „Die Feinde des Menschen" aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, herausgegeben von Kölbing (Engl. Stud. IX, 440 ff.). Strophe I lautet:

þe sìker sóþe who so séys,
Wiþ dìol dréye we our dáys
And wàlk máni wil wáys
As wándrand wíztes.
Al our gámes ous agás,
So mani ténes on tás
þurch fónding of fele fás,
þat fást wiþ ous fíztes.
Our flèsche is fóuled wiþ þe fénd;
þer we fínde a fals frénde:
þei þai héuen vp her hénde,
þai no hóld nouzt her hízte.
þis er þré, þat er þrá,
Zete þe férþ is our fá,
Dèþ, þat dérieþ ous swá
And díolely ous díztes.

Deutlich ist auch hier wieder der Unterschied zwischen Versen nach Art des ersten Halbverses, die den Strophenkörper *(a a a, c c c, d d d, e e e)* bilden, und solchen nach Art des zweiten Halbverses, die zu den Schweifreimversen *(b, b, b, b)* verwendet werden, erkennbar.

Ähnlich ist dies der Fall in sonstigen in dieser Vers- und Strophenart geschriebenen Gedichten, z. B. in den Romanzen *Sir Perceval*, *Sir Degrevant* (beide ediert von Halliwell, *Thornton Romances* S. 1 und 177 und anderen; vgl. Luick, Anglia XII, 440 ff. und Pauls Grundriss, II *a*, S. 1016). Nur berühren und vermischen sich in diesen spä-

teren Denkmälern, unter denen das vermuthlich von Dunbar herrührende Gedicht „Des Zwerges Rolle im Stück“ (Laing II, 37; Small II, 314, Schipper 190) eines der letzten ist, die zweihebigen Verse schon häufig mit gleichtaktigen Versen, in welche das zuletzt genannte Gedicht von der fünften Strophe an vollständig übergeht. Auch in den *Bob-wheel*-Strophen, d. h. den nach Art der oben (§§ 51, 52) citierten Strophen gebauten des 16. Jahrhunderts, war nach dem ausdrücklichen Zeugnis König Jakobs I. in seinen *Revlis and Cavtelis* die cauda in gleichtaktigen (vier- und dreitaktigen) Versen geschrieben, während der eigentliche Strophenkörper sich in vierhebigen, alliterierend-reimenden Langzeilen bewegte (vgl. Luick, Anglia XII, 444).

§ 58. In der gleichzeitigen dramatischen Poesie nimmt nun diese Vermengung vier-, respective zweihebiger und gleichtaktiger, strophisch gebundener, sowie später auch unstrophisch reimender Verse noch größere Dimensionen an.

Doch ist zunächst von Wichtigkeit, dass in den älteren Sammlungen von Mysterienspielen, namentlich in den *Towneley Mysteries*, den *York Plays* und den *Ludus Coventriae*, die in der lyrischen wie in der epischen Poesie nachgewiesene Versart der alliterierend-reimenden Langzeile, und zwar in den nämlichen oder wenigstens nahe verwandten Strophenarten, gleichfalls vorkommt.

Nur hat dieser Vers hier im allgemeinen die regelmäßige Alliteration fast gänzlich eingebüßt und kann daher nicht mehr als die vierhebige alliterierende Langzeile, sondern nur noch als die vierhebige Langzeile bezeichnet werden. An manchen Stellen weisen jedoch auch noch die Überreste der Alliteration mit Entschiedenheit auf die Vierhebigkeit des Rhythmus hin, so *Towneley Myst.* S. 140:

Moste mýghty Mádòwne | méng you with mýrthe,
Both of búrgh and of tówne | by féllys and by fýrthe;
Both kýng with crówne | and bárons of bírthe,
That rádly wylle równe, | many gréatt gríthe
Shalle be húpp;
Take ténderly intént
What sóndes ar sént,
Els hármes shall ye hént
And lóthes you to láp.

Die Strophe, die manchmal, so z. B. in dem bei Mätzner, Sprachproben, S. 357 gedruckten Spiel von der Sündflut. mit außerordentlicher Gewandtheit unter mehrere Personen dialogisch vertheilt vorkommt, ist hinsichtlich des eingeflochtenen Reimes der Langzeilen mit derjenigen der (S. 90) citierten lyrischen Gedichts P. L. III, betreffs der Form der cauda mit derjenigen des S. 91 citierten Gedichtes P. L. VI verwandt, in letzterer Hinsicht aber mit derjenigen des S. 92 citierten epischen Gedichtes *„The Pistil of Susan"* identisch.

Auch die rhythmische Behandlung der Verse ist sowohl hinsichtlich des Verhältnisses von Reim und der allerdings hier mehr zurücktretenden Alliteration zu einander, als auch in Bezug auf die Verwendung der mittelenglischen Verstypen im wesentlichen die nämliche, wie sie oben beim epischen Verse (§§ 53—55) skizziert wurde: Typus *A* und A^1, *B C* und $B C^1$ werden in den Langzeilen vorwiegend angetroffen; doch kommt auch noch vereinzelt Typus C^1 vor im zweiten Halbverse, z. B. in dem oben citierten Spiel von der Sündflut: *that wold wíwch sáyf* 172, *of the tént móyne* 487, *wille com agáne sóne* 488.

Im Abgesang aber ist der § 56 dargelegte Unterschied zwischen ersten Halbversen und zweitem Halbverse als Abschluss der Strophe oft mit großer Consequenz eingehalten.

An anderen Stellen kommen in ähnlichen Strophen gestrecktere Verse dieser Art vor, welche fast ein alexandrinerartiges Gepräge tragen (vgl. Metrik I, 229), sowie umgekehrt in den *Coventry Mysteries* öfters Strophen der nämlichen Gestalt in Versen geschrieben sind, welche sich infolge ihres gedrungenen Baues den viertaktigen nähern oder geradezu in solche übergehen (vgl. ibid. S. 230, 394, 395). Ja, die Vermengung der Versarten ist hier so weit getrieben, dass mit einem Aufgesang aus vierhebigen Versen ein Abgesang aus vier- und dreitaktigen, entsprechend der von König Jakob I. angegebenen, S. 99 citierten Beschreibung solcher Strophen, verbunden ist und umgekehrt mit einem Aufgesang aus viertaktigen Versen ein Abgesang aus zweihebigen.

§ 59. Der ausgesprochen vierhebige Vers aber bildet doch den Grundstock der in diesen Dichtungen vor-

kommenden, auch zu einfacheren Strophenformen verbundenen Versarten, wie er denn auch noch in der weiteren Entwicklungsgeschichte des Dramas populär blieb. Skeltons *Moral-Play „Magnificence"*, sowie die meisten der in Dodsleys *Collection of Old Plays, vol. I—IV*, enthaltenen *Moralities* und *Interludes* sind zum großen Theile (u. zw. gewöhnlich in den volksthümlichen, von den humoristischen Personen gesprochenen Partien, während allegorische und historische Personen meist in gleichtaktigen Versen reden) in diesem nun in der Regel paarweise reimenden Metrum geschrieben, welches hier unter dem Einflusse der in demselben zur Verwendung gelangenden gleichtaktigen Versarten allmählich einen ziemlich regelmäßigen, jambisch-anapästischen oder trochäisch-daktylischen Rhythmus annimmt.

Namentlich Verse mit aufsteigendem jambisch-anapästischen Rhythmus sind beliebt, wie denn die mittelenglische Langzeile ja überhaupt auch schon in den vorangehenden Jahrhunderten gewöhnlich mit einem ein- oder mehrsilbigen Auftakte beginnt.

Von den in der mittelenglischen alliterierenden Langzeile gebräuchlichen Verstypen tritt der dem taktierenden Rhythmus widerstrebende Typus $C(C^1)$, der schon in den *Coventry Plays* wohl nur noch selten, wenn überhaupt, anzutreffen sein dürfte, mehr und mehr zurück, um schließlich ganz zu verschwinden, so dass Typus $A(A^1)$ und daneben, wenn auch viel seltener, Typus $BC(BC^1)$ die Alleinherrschaft behaupten.

§ 60. Von den leichter zugänglichen Stücken des Bischofs John Bale (1495—1563) ist seine *Comedye Concernynge Thre Lawes*, herausgegeben von A. Schröer (Anglia V, S. 137 ff.; auch als Separatausgabe, Halle, Niemeyer, 1882) in zwei- und vierhebigen Versen, und sein *Kyng Johan* (c. 1548), herausgegeben von Collier in den *Camden Society Publications*, 1838, gänzlich in diesem letzteren Metrum geschrieben. Das zuletzt genannte Stück ist noch aus dem Grunde von besonderem Interesse, da in ihm, ähnlich wie in zwei angelsächsischen Gedichten (vgl. S. 112, 113), Verse vorkommen, die zur Hälfte oder gänzlich aus lateinischen Wörtern bestehen [1])

[1]) Verse derselben Art begegnen auch in *Bale's Songe vpon Benedictus*, herausgegeben von Schröer, a. a. O., 223/4 (87/8).

und somit für die vierhebige Skansion der englischen Verse dieses Stückes, sowie der Langzeilen in *The Thre Lawes*, die Schröer auf Grund der Vierhebungstheorie der Halbverse für achthebige Langverse erklärt hat, wieder eine sichere Handhabe bieten, z. B.:

A péna et cúlpa | I desíre to be clére, S. 33
In nómine pátris, | of all that éver I hárd S. 28
Iudicáte pupíllo, | defénděte víduam; S. 6.

Andere derartige Verse begegnen S. 5, 6, 53, 62, 78, 92.

Doch auch abgesehen von diesem unwiderleglichen Beweise für die vierhebige Skansion der Langzeilen ist die rhythmische Übereinstimmung derselben mit den im letzten Paragraphen betrachteten epischen alliterierend-reimenden Langzeilen durch Wiederkehr derselben Typen leicht nachzuweisen, obwohl auch hier ein Unterschied zwischen dem ersten und zweiten Halbverse nicht mehr zu bestehen scheint.

Typus *A* ist natürlich auch hier der häufigste und kommt in manchen Unterarten vor, die namentlich durch ein-, zwei- oder mehrsilbige Auftakte, zwei- oder mehrsilbige Senkungen zwischen der ersten und zweiten Hebung und ein- bis dreisilbige Senkung nach dieser unterschieden werden. Die gewöhnlichste Gestalt desselben entspricht dem Schema (×)× ´ – ×× ´ – ×, während die Form ´ – ×× ´ – × seltener begegnet. Typus A^1 lässt ebenfalls häufige Auftakte und Mittelsenkungen zu, entspricht also meistens der Formel (×)× ´ – ×× ´ –, seltener ´ – ×× ´ –. Typus *BC* (×)×× ´ – × ´ – × kommt nur selten vor, BC^1 (×)×× ´ – × ´ – dagegen sehr oft; Typus *C* (×)×× ´ ´ – × ist noch immer nachzuweisen, Typus C^1 (×)×× ´ – ´ – ist äußerst selten geworden.

§ 61. Untersuchungen über die numerische Vertretung, sowie namentlich über die Gruppierung dieser Typen fehlen noch[1]), würden aber von Wichtigkeit sein für die genauere Kenntnis der Entwickelung des jambisch-anapästischen, respective trochäisch-daktylischen Metrums aus dem vierhebigen Verse. Es leuchtet sofort ein, dass dabei auch die Verwendung des Auftaktes in den Typen *A* und A^1, die wir daher hier noch weiter durch die Bezeichnungen

[1]) In einem der nächsten Hefte der „Wiener Beiträge zur englischen Philologie“ wird eine solche, von Dr. Rud. Dittes verfasst, veröffentlicht werden.

$mA(A^1) = A$ oder A^1 mit Auftakt, und $oA(A^1) = A$ oder A^1 ohne Auftakt unterscheiden, zu berücksichtigen sein würde. Einige Beispiele mögen dazu dienen, die obigen Andeutungen näher zu veranschaulichen. Es ergeben sich je nach dem Vorhandensein oder Fehlen des Auftaktes in den einzelnen Halbversen vier Arten von Versen:

1. Verse mit vorhandenem Auftakte in beiden Halbversen, am zahlreichsten vertreten, und darunter namentlich die Combinationen $A(A^1) + A(A^1)$, $A(A^1) + BC^1(BC)$:

$mA + mA$: *For by méasure, i wárne you, | we thýnke to be gýdyd;* Skelt. *Magn.* 186

$mA + mA^1$: *For mýschefe wyl mdyster vs, | yf méasure vs forsáke.* ib. 156

$mA^1 + BC$: *Full gréat I do abhór | this your wícked sáying;* Dodsl. II, S. 72

$mA^1 + BC^1$: *You may sáy you were sick, | and your héad did áche,*
That you lústed not this night | any súpper máke. ib. II, 119

$mA^1 + mA^1$: *And you nóthing regárd | what of mé may betíde?* ib. II, 216

$mA^1 + BC^1$: *Our láwes are all óne, | though you do thré apére* Bale, *Laws* v. 63

$mA + mA^1$: *Whome dáyly the déuyll | to great sýnne doth allúre,* ib. 747

$mA^1 + BC$: *By hým haue I góte | thys fowle dyséase of bódye,*

$mA^1 + mA$: *And, ás ye se hére, | am now thrówne in a léprye.* ib. 749/50,

$mA^1 + BC$: *Regárde not the pópe, | not yet hys whórysh kýngedom,* ib. 770

$mA^1 + mA^1$: *Such lúbbers, as háth | dysgysed héads in their hóodes,* Bale, Johan S. 2

$mA + mA$: *Peccávi mea cúlpa: | I submýt me to yowr hólynes.* ib. S. 62

$mA + mA$: *With áll the ófsprynge, | of A'ntichristes generácyon;* ib. 102

$mA + BC^1$: *Master Rálph Roister Dóister | is but déad and góne;* Dodsl. III, 59

$C + mA$: *And as thré téachers, | to hím we yow dyréct* Bale, Laws 67

$C + BC^1$: *Of their fírst frédome, | to their most hýgh decáye,* ib. 82

$mA^1 + C^1$: *Such an óther is nót | in the whóle sóuth.* ib. 1066.

2. Verse mit vorhandenem Auftakt im ersten Halbverse und fehlendem Auftakt im zweiten, fast nur durch $A(A^1) + A(A^1)$. selten durch $BC^1(BC) + A(A^1)$ vertreten:

$mA + oA^1$: *For wélthe without méasure | sódenly wyll slýde.* Skelton, *Magn.* 194

$mA + oA^1$: *Howe sódenly wórldly | wélth dothe deláy,*

$mA + oA^1$: *How wýsdom thorowe wántonnesse | ványishyth awáy,* ib. 2579/80

$mA + oA^1$: *Behóld, I práy you, | sée where they áre.* Dodsl. I, 10

$BC + oA^1$: *I am your éldest són, | Ésau by my náme,* II, 249.

3. Verse mit fehlendem Auftakte im ersten und vorhandenem im zweiten Halbverse, gleichfalls gewöhnlich durch die Typen $A(A^1) + A(A^1)$, selten durch $A(A^1) + + BC(BC^1)$ vertreten:

$oA + mA^1$: *Méasure contínwyth | prospérite and wélthe.* Skelt., *Magn.* 142.

$oA^1 : mA$: *Méasure and I | will néuer be devýdyd,* ib. 188

$oA + mA^1$: *Síghing and sóbbing, | they wéep and they wáil.* Dodsl. III, 174

$oA + mA$: *Esau is gíven | to lóose and lewd líving.* ib. II, 196

$oA^1 + mA^1$: *Líving in this wórld | from the wést to the éast* ib. III, 103

$oA + mA^1$: *Chárge and enfórce hym, | in the wáyes of vs to gó,* Bale, *Laws* 102

$oA + mA$: *Quárite judícium, | subveníte opprésso,* Bale, *Johan* S. 6

$oA + BC$: *Fór by conféssion | the holy fáther knóweth* ib. S. 11

$oA + BC^1$: *Dó they so in déde? | Well, they shall not dó so lónge.* ib. 97.

4. Verse mit fehlendem Auftakte in beiden Halbversen, nur vertreten durch $A(A^1) + A^1(A)$:

$o\,A + o\,A$: *Sáncte Francísse | óra pro nóbis!* Bale, *Johan* S. 25

$o\,A + o\,A$: *Péace, for with my spéctables | vídam et vidébo.* ib. S. 30

$o\,A + o\,A$: *Sýr, without dny | lónger délyaunce,* Skelton, *Magn.* 239

$o\,A + o\,A^1$: *Wín her or lóse her, | trý you the tráp.* Dodsl. IV, 132

$o\,A + o\,A^1$: *Líkewise for a cómmonwealth | óccupied is hé,* ib. I, 9

$o\,A + o\,A^1$: *Whát, you sáucy | málapert knáve,* ib. II, 145.

Das numerische Übergewicht von Typus A und A^1 ist unverkennbar, und zwar werden diese beiden Versarten gewöhnlich in dieser Reihenfolge zu einem Langverse verbunden.

Schließlich wird dann dieser Rhythmus des Verses $(A + A^1)$ fast zur ausschließlichen, jedenfalls nur selten durchbrochenen Regel, wie dies u. a. der Prolog zu dem Lustspiel *Gammer Gurton's Needle* (Dodsl. IV, 172) erkennen lässt:

Às Gámmer Gúrton, | with mány a wide stitch,
Sat piecing and pátching | of Hódge her man's bréech,
By chánce or misfórtune, | as shé her gear tóss'd,
In Hódge leather bréeches | her néedle she lóst. etc.

Vielleicht darf man in dieser Vorliebe des zweiten Halbverses für den Typus A^1 noch ein Nachwirken des älteren mittelenglischen Unterschiedes zwischen dem ersten und dem zweiten Halbverse erkennen.

§ 62. Dafür spricht ferner noch die Verknüpfung der Halbzeilen zu gewissen Strophenformen, die in einigen der zuletzt erwähnten dramatischen Dichtungen vorkommen, so namentlich in Bales *Thre Lawes.*

Hier sind nämlich die in den letzten vier Versen aus halben Schweifreimstrophen bestehenden Abgesänge der früher (§§. 52, 58) beschriebenen alliterierend-reimenden, epischen und dramatischen Mysterienstrophen zu vollständigen, sechs- oder achtzeiligen Schweifreimstrophen nach Art der § 57 erwähnten ergänzt worden.

Folgende Beispiele mögen dies veranschaulichen:

With holye ỏyle and wátter,
I can so clóyne and cláttter,
That I cán at the látter
Manye sútteltïes contrýve.
I can worke wýles in báttle,
If I do ónes but spáttle,
I can make córn and cáttle,
That théy shall never thrýve. vv. 439—446.

I have chármes for the plówgh,
And álso for the cówgh,
She shall yeue mýlke ynówgh,
So lóng as I am pléased.
Apace the mýlle shall gó,
So shall the crédle dó,
And the músterde querne alsó,
No mán therwith dyséased. vv. 463—470.

Hier ist wieder der früher beobachtete rhythmische Unterschied zwischen den Hauptversen, die ersten Halbversen, und den Schweifreimversen, die zweiten Halbversen entsprechen, bemerkbar und so in den meisten Strophen dieses Stücks, wenn auch nicht in allen.

An anderen Stellen begegnen diese Verse auch in etwas freierer, ungleichgliedriger Reimstellung, so reimen z. B. vv. 190—209 in der Stellung *aaabccb*, *ddbeeb*, *eeefggf*.

§ 63. Aus einer derartigen Auflösung der vierhebigen Langzeile ist ferner noch unter dem Einfluss solcher, öfters ungenau nachgebildeter oder auch durch Reimverkettung mit einander verbundener Schweifreimstrophen der sogenannte Skelton'sche Vers hervorgegangen, so benannt, obwohl er schon in früheren *Moral-Plays*, z. B. *The World and the Child*, begegnet, weil Skelton sich desselben mit Vorliebe bediente. Das Charakteristische an diesem Metrum ist, dass in der Regel eine fortlaufende Reihe zweihebiger, sowie, gelegentlich mit denselben abwechselnd, auch ein-, drei- oder vierhebiger (resp. -taktiger) Verse in schweifreimstrophenartigen oder auch anderen, z. B. paarweise gebundenen Reimstellungen auf einander folgen, wie z. B. in den folgenden

aus Skeltons *Colin Cloute* (I, 311) und aus seinem Gedicht *Caudatos Anglos* (I, 193) entnommenen Stellen:

What cán it aváyle / *Gup, Scót,*
To dryve fórth a snáyle, / *Ye blót:*
Or to máke a sáyle / *Laudáte*
Of an hérynges táyle; / *Caudáte,*
To rýme or to ráyle, / *Sét in bétter,*
To wrýte or to endýte, / *Thy péntaméter.*
E'ther for delýte, / *This Dúndás,*
Or élles for despýte, / *This Scóttishe ás,*
Or bókes to compýle / *He rýmes and ráyles*
Of dívers maner stýle, etc. / *That E'nglishman haue táiles.*

Weitere Proben dieses Versmaßes s. Metrik I, 238—242 und Skelton ed. A. Dyce, p. CXVII ff.

C. Der neuenglische vierhebige Vers.

§ 64. Wenn über die Skansion der S. 105 citierten Verse aus dem schon zu Anfang der neuenglischen Zeit geschriebenen Lustspiel *Gammer Gurton's Needle* nach den vorangegangenen Erörterungen noch irgend ein Zweifel obwalten könnte, so würde derselbe sofort beseitigt werden durch das folgende Verspaar und die über den zweiten Vers desselben von dem alten Metriker Gascoigne gesetzten Accente (Arbers *Reprint* der ersten Ausgabe von 1575, p. 34; vgl. Schipper, Zur Zweihebungstheorie der alliterierenden Halbzeile, Engl. Studien, V, S. 490):

No wight in this world | that wealth can attayne,
Unlésse hè bèléue | thàt áll ìs bùt váyne.

Denn der Rhythmus derselben ist mit den oben citierten Prolog-Versen völlig identisch, sowie gleichfalls mit demjenigen der zehn Jahre später (1585) von König James I in seinen „*Revlis and Cavtelis*“ beschriebenen, S. 80 citierten, von ihm *tumbling verse* benannten, alliterierend-reimenden Langzeile:

Fetching fúde for to féid it | fast fúrth of the Fárie.

In demselben Rhythmus wurden nun auch manche volksthümliche Lieder und Balladen abgefasst, so u. a. die populäre, nach Percys Vermuthung zur Zeit König Jakobs I. aus einer älteren Vorlage umgearbeitete, von Bürger unter dem Titel „Der Kaiser und der Abt“ im

selben Metrum ins Deutsche übertragene Ballade *King John and the Abbot of Canterbury* (Percy Rel. II, III, 7):

An áncient stóry | I'le téll you anón
Of a nótable prince, | that was cálled king Jóhn:
And he rúled England | with máine and with míght,
For he díd great wróng, | and maintéin'd little ríght.

And I'le téll you a stóry, | a stóry so mérrye,
Concérning the A'bbot | of Cánterbúrye;
How for his hóuse-kéeping, | and hígh renówne,
They rode póst for hím | to faire Lóndon tówne.

Dieser vierhebige, jambisch-anapästische Langvers, der also ganz unzweifelhaft ein directer Abkömmling der alten, alliterierenden Langzeile ist, blieb ein beliebtes Metrum in der volksthümlichen englischen Poesie bis auf unsere Zeit. Er kommt vor bei Wyatt, Th. Tusser, Spenser, Shakspere, Ben Jonson, Rochester, Matthew Prior (der 1715 eine Ballade „Down-Hall" dichtete mit dem Zusatz zum Titel: *To the tune of King John and the Abbot of Canterbury*), Rowe, Pope, Swift, Allan Ramsay, Gay, Goldsmith, Rob. Burns, Th. Moore und vielen anderen, theils in freier, vierhebiger, theils in mehr regelmäßiger, jambisch-anapästischer Behandlung (vgl. Metrik II, §§ 108—114); endlich auch öfters, wie z. B. bei Coleridge, Byron u. a., in Gemeinschaft mit dem viertaktigen Metrum an lebhafter bewegten Stellen ihrer Gedichte (vgl. Metrik II, §§ 121, 122), worauf bei dem viertaktigen jambischen, bezw. jambisch-anapästischen Verse zurückzukommen sein wird (vgl. Buch I, Theil II, A, Kap. 1 und B, Kap. 3 dieses Werkes).

Durch eingeflochtenen Reim wurde dies Metrum öfters auch zu einem zweihebigen aufgelöst, wie z. B. in folgenden Versen Th. Tussers:

If húsbandry brággeth
To gó with the bést,
Good húsbandry bággeth
Up góld in his chést.

Überhaupt sind die sämmtlichen neueren jambisch-anapästischen und trochäisch-daktylischen Versarten, zumal die viertaktigen, wie sich bei der Betrachtung derselben ergeben

wird, nicht nur als Abkömmlinge des alten vierhebigen Langverses anzusehen, sondern auch in ihrem Bau noch vielfach von dem selbst in seinen modernen Formen noch öfters an die alten Typen erinnernden Rhythmus beeinflusst worden.

§ 65. Endlich ist noch in Kürze einer bis jetzt freilich nur ziemlich schwächlichen Wiederbelebung der alten vierhebigen reimlosen Langzeile in nicht regelmäßig alliterierender Form Erwähnung zu thun, die in neuerer Zeit erfolgt ist.

Folgender Passus aus William Morris' dramatischer Dichtung *Love is enough* möge von dem Bau dieses Verses einen Begriff geben:

Fáir Master Oliver, | *thóu who at áll times*
Mayst ópen thy héart | *to our lórd and máster,*
Téll us what tídings | *thou hást to delíver;*
For our héarts are grown héavy, | *and whére shall we túrn to,*
If thús the king's glóry, | *our gáin and salvátion,*
Must go dówn the wínd | *amid glóom and despáiring.*

Hinsichtlich des Rhythmus wie der regellosen Verwendung der Alliteration stehen diese vierhebigen Langzeilen etwa auf demselben Niveau wie diejenigen der dramatischen Dichtungen des XV. und XVI. Jahrhunderts.

In ähnlichen Versen bewegen sich Longfellows Übersetzung des angelsächsischen Gedichtes *The Grave*, ferner James M. Garnetts Übersetzung des *Beowulf* und der *Elene* Cynewulfs, während George Stephens in seiner 1844 veröffentlichten, nur in germanischen, zum Theil aber nach mittelenglischer Weise flectierenden Wörtern geschriebenen Übersetzung des angelsächsischen Gedichtes vom Phönix den Stabreim stets durchgeführt hat.

§ 66. Zusammenfassung. Den Schluss dieser Entwickelungsgeschichte der vierhebigen Langzeile möge eine rückläufige Darstellung derselben in Beispielen von der Gegenwart bis zu den ältesten Denkmälern bilden, um die Gleichartigkeit ihres rhythmischen Baues während aller Perioden ihrer Geschichte zu veranschaulichen.

XIX. Jahrh. Ende:

For níne days the kíng | *hath slépt not an hóur*
And táketh no héed | *of soft wórds or beséeching.* Wm Morris.

Anfang:

So that wíldest of wáves, | in their ángriest móod,
Scarce bréak on the bóunds | of the lánd for a róod.
Lord Byron, Siege of Corinth, vv. 383/4.

XVIII. Jahrh. Ende:

My héart's in the Highlands, | my héart is not hére;
My héart's in the Highlands | a-chasing the déer. Rob. Burns.

XVIII. Jahrh. Mitte:

A cóbbler there wás, | and he líved in a stáll

[für rhythmisch gleich erklärt von Bischof Percy (1765) mit

In a sómmer séason, | when sóft was the sónne,
I shópe me into shróuds, | as I a shépe wére, etc. (Langland, Piers Plowmann Prol. vv. 1, 2.)

und

Hām and hēahsetl | héofena rīces Gen. 33.
Scēop þā and scýrede | scýppend ūre ib. 65.]

XVIII. Jahrh. Anfang (1715):

I síng not old Jáson | who trável'd thro' Gréece
To kíss the fair máids | and possés the rich fléece.
(Matthew Prior, *Down-Hall; To the tune of King John and the Abbot of Canterbury).*

XVII. Jahrh. Anfang oder XVI. Jahrh. Ende:

An áncient stóry | I'll téll you anón
Of a nótable prínce | that was cálled king Jóhn.
King John and the Abbot of Canterbury.

XVI. Jahrh. Ende (1585):

Fetching fúde for to féid it | fast fúrth of the Fárie

(allit.-reim. Langzeile Montgomerys; in der durch Accente angegebenen Weise skandiert von dem gleichzeitigen Metriker König James I.)

1575:

No wíght in this wórld | that wéalth can attáyne,
Unlésse hè bèléve | thàt áll is bùt váyne;

(so in der zweiten Zeile mit vier Hebungen bezeichnet und skandiert von dem Metriker G. Gascoigne).

Kurz vor 1575:

As Gámmer Gúrton, | with mány a wide stitch,
Sat piecing and pátching | of Hódge her man's bréech.
Stille, *Gammer Gurton's Needle.*

c. 1548:

Such lúbbers as háth, | dysgysed héads in their hóods, S. 2.
Thýnke you a Róman | with the Rómans cannot lýe? S. 84.
For as Chríste ded say to Péter, | Cáro et sánguis
Non revelábit tíbi, | sed Páter meus celéstis. S. 92/3.
A péna et cúlpa | I desýre to be clére,
And thén all the dévylles | of héll I wold not fere. S. 33.
Judicáte pupíllo, | deféndite víduam:
Defénde the wýdowe, | whan she ís in dystrésse. S. 6.
Sáncte Domínice, | óra pro nóbis.
Sáncte pyld mónache, | I be-shrów vóbis.
Sáncte Francísse, | óra pro nóbis. S. 25
Bales († 1563) *King Johan.*

XVI. Jahrh. Anfang:

Apon the mídsummer évin, | mírriest of níchtis, Dunbar, *Twa Mariit Wemen* 1.

XV. Jahrh. Zweite Hälfte.

In the chéiftyme of Chárlis, | that chósin chíftane,
Rauf Coilȝear, v. 1.

XV. Jahrh. Erste Hälfte:

In the týme of A'rthour, | as tréw men me táld,
Golagros and Gawane, v. 1.

XIV. Jahrh. Ende:

Moste mýghty Máhòwne | méng you with mýrthe,
Both of búrgh and of táwne, | by féllys and by fýrthe:
S. 140.
Out, alás, I am góne! | oute apón the, man's wónder! S. 30
Towneley Mysteries.

XIV. Jahrh. letztes Viertel:

In a sómer séson, | whan sóft was the sónne. Langland. Piers Plowmann, Prol. v. 1.

c. 1350:

þen com a vóis to Jóseph | and séide him þise wórdes;
Joseph of Arimathia, v. 21.

c. 1300:

Ich herde mén vpo móld | máke much món:
ib. Polit. Lieder II, v. 1.
Lýstneþ Lórdinges, | a newe sóng ichulle biggínne,
Böddeker Polit. Lieder VI. v. 1.

XIII. Jahrh. c. 1250:

A'lle bèon he blíþe | þat tò my sóng líþe:
A sáng ihc schàl you sínge | of Múrry þe kínge. King Horn. vv. 1—4.

c. 1200:

And swá heo gùnnen wénden | fórð tò þan kínge: Layamons Brut, vv. 13811/12.
Vmbe fíftène zér | þat fólc is isómned. ib. vv. 13855/6.

XII. Jahrh. c. 1150:

þát þe chíriche hàbbe gríþ | ànd þe chéorl bèo in fríþ
his sáules to sówen. | his médes to mówen. Alfred's Prov. vv. 91—4.
búte if he béo | in bóke iléred. ib. 65/6.

XI. Jahrh. Ende:

þét he nam be wíhte and mid mýcelan únrìhte. Chronik 1087. v. 4.

Erste Hälfte:

súme hi man bénde, súme hi man blénde, Chronik 1037.
ne weard dréorlìcre dǽd | gedón on þisan éarde, ib. v. 6.

Anfang:

Se of éðelre wás | vírginis pártu,
Clǽne acénned, | Christus in órbem.
Oratio poetica ed. Lumby, EETS 65, vv. 1—4.
Hwæt! ic ā̆na sét | ínnan béarwe,
Mid hélme bepéht, | hólte tō-middes,
þǽr þā wáterbúrnan | swégdon and úrnon,
on míddan gehége | éal swa ic sécge.
Be dōmes dæge ed. Lumby, EETS 65, vv. 1—4.

Anfang:

þæt Sámson se strúnga | swā of-sléan míhte
ā̆n þūsend mánna | mid þæs ássan cínbāne. Älfric, Liber Judicum (v. 282/3) ed. Grein, Anglia II, 147 ff.

X. Jahrh. Ende:

ā̆fre embe stúnde | he séalde sume wúnde,
þā hwíle þe he wǽpna | wéaldan móste.
Byrhtnoth, vv. 271/2.

IX. Jahrh.

wýrmum bewúnden, | wúrm gebúnden,
héarde gehéfted | in hélle brýne. Judith 115/6.

VIII. Jahrh.

hám and héahsetle | héofena ríces Gen. 33.
wúldre biwúnden | in þǣre wlítigan býrig.
Húfað ūs ālýfed | lúcis áuctor
þæt wē mótun hér | méruéri[1])
góddǣdum begíetan | gáudia in cǽlo. Phönix 665—669.
onféngon fúlwihte | and fréoðowǽre
wúldres wédde | wítum āspédde. Andreas 1632/3.
þǣr wǣs bórda gebréc | and béorna geþréc,
héard hándgeswìng | and hérga gríng,
sýððan hēo éarhfœre | ǽrest métton. Elene 114—116.
Búgon þā tō bénce | blǽd-ágende
fýlle gefǽgon. | Fǽgene geþǽgon
médoful mánig | mǽgas þára Beowulf, 1013—5.

VII. Jahrh.

Nu scýlun hérgan | héfaenrīcaes uárd,
métudæs máecti | end his módgidánc. Cædmon, Hymnus 1, 2.

§ 67. Wenn wir auf Grund der vorgeführten Beispiele erwägen, dass alliterierend-reimende Verse schon in den ältesten Denkmälern (Beowulf, Elene, Andreas, Judith, Phönix etc.) sich ganz in derselben Weise dem allgemeinen Versrhythmus der lediglich alliterierenden Verse einreihen wie in den späteren angelsächsischen und frühmittelenglischen Dichtungen (Byrhtnoth, Be dōmes dæge, Oratio Poetica, Chronik 1036, 1087, Älfreds Proverbs, Layamons Brut), wenn wir ferner sehen, dass in einigen dieser Denkmäler, nämlich in dem frühangelsächsischen Phönix und in der spätangelsächsischen Oratio Poetica, lateinische Halbverse, verbunden mit angelsächsischen Halbversen zu Langzeilen von genau derselben Bauart, sich in den altenglischen Versrhythmus geradeso einfügen, wie dies in einer Dichtung des XVI. Jahrhunderts (Bischof Bales *Kyng Johan*) der Fall ist, wenn wir endlich erkennen, dass die Verse dieses Dramas rhythmisch im Princip durchweg und häufig im einzelnen genau übereinstimmen mit epischen und lyrischen alliterierend-reimenden Langzeilen desselben Zeitraumes, welche von zwei, mit den Verfassern solcher Verse gleichzeitig lebenden Theoretikern, Gascoigne

[1]) So lesen wir mit Sievers, Altgerm. Metrik (S. 17) und dem MS. — Grein liest *mereri.*

und König James I., unabhängig von einander, für vierhebige Verse erklärt worden sind, die den nämlichen Rhythmus haben wie ein noch heutigen Tages in der englischen und deutschen Poesie populäres vierhebiges Metrum, so ist nach unserer Überzeugung die Kette der Beweise für die rhythmische Gleichartigkeit aller hier vorgeführten Langverse und für den vierhebigen Rhythmus derselben (den zweihebigen der Halbverse), der angelsächsischen wie der mittel- und neuenglischen, ganz abgesehen von der durch neuere Untersuchungen nachgewiesenen Fortdauer der wichtigsten angelsächsischen (Halb-)Verstypen bis in die mittel- und neuenglische Zeit hinein, als geschlossen anzusehen.

Wir glauben daher, diese Darlegung mit denselben Worten beenden zu dürfen, mit denen der Abt Älfric seinen Bericht über eine Sache (vgl. das obige Citat aus seinem liber Judicum), die in erheblich höherem Grade dem Zweifel zugänglich war und ist, zum Abschluss brachte:

Gif hwā þises ne gelȳfð, he is ungeléafulīc.

II. THEIL.

Fremde Metra.

I. Abschnitt. Allgemeine Betrachtung.

KAPITEL 1.

Einleitung.

§ 68. Erst circa 150 Jahre nach der normännischen Eroberung wurden unter dem Einfluss normännisch-französischer und mittellateinischer Versarten fremde Metra in die englische Literatur eingeführt. Auch für sie besteht das für die gesammte Rhythmik principiell giltige und im allgemeinen beobachtete Gesetz, dass der Wortaccent, respective der syntaktische Accent mit dem rhythmischen Accent in Übereinstimmung zu sein habe, eine Forderung, die allerdings für die in Bezug auf das Verhältnis von Hebung und Senkung zu einander freier gebauten altnationalen vierhebigen Langzeilen viel leichter zu be-

obachten war, als für die in dieser Hinsicht fester gegliederten gleichtaktigen Rhythmen, weshalb sich denn in jenen nur seltene und geringe, in diesen dagegen häufige und stärkere Abweichungen von der genannten Fundamentalregel vorfinden.

Von dem nationalen, vorwiegend auf dem Gesetz der vier Hebungen des Verses bei schwankender Anzahl seiner Senkungen beruhenden Metrum der alliterierenden Langzeile unterscheiden sich diese neuen Versarten durch einen im Princip regelmäßigen Wechsel betonter und unbetonter Silben und durch Gleichartigkeit ihrer Versfüße oder Takte, weshalb sie gleichtaktige Metra genannt werden. Von diesen sind vier Hauptarten zu sondern, nämlich steigend und fallend zweisilbige und steigend, respective fallend dreisilbige, oder jambische und trochäische, anapästische und daktylische. In der mittelenglischen Poesie ist aber nur der jambische Rhythmus zur Anwendung gelangt. Die drei anderen Arten wurden erst zu Beginn der neuenglischen Zeit eingeführt.

Es möge hier zunächst das Nöthige in Bezug auf die Entstehung der verschiedenen gleichtaktigen Versarten aus den oben genannten vier Arten von Versfüßen oder Takten mitgetheilt werden, wobei wir nur die jambischen und trochäischen Versarten ins Auge fassen, da diese die wichtigeren sind und die Bildung der anapästischen und daktylischen Metra auf analoge Weise zu erklären ist.

Ein Vers entsteht aus einer Summe von Worten, die in der Anordnung einer Folge von Takten, und zwar in der Regel von gleichartigen Takten oder Versfüßen, aneinander gereiht sind. Planmäßige Aneinanderreihung von ungleichartigen Versfüßen, wie jambischen und anapästischen, trochäischen und daktylischen, kommt erst in neuenglischer Zeit vor, und auch in solchen Versen herrscht dann doch das Princip der zeitlichen Taktgleichheit.

Also aus aneinandergereihten Versfüßen oder Takten, mögen sie gleichartige oder ungleichartige sein. entsteht eine Verszeile. Für die Zahl der Versfüße, die eine Verszeile ausmachen, ist kein festes Gesetz vorhanden. Ein Vers kann in der modernen Poesie in seinem kürzesten Umfang aus

einem einsilbigen Wort, also einem halben Versfuß, und wird in seiner größten Länge aus acht oder höchstens zehn Versfüßen bestehen. Jedenfalls darf die Verszeile nicht mehr Versfüße umfassen, als das Ohr ohne Mühe als ein Ganzes aufnehmen kann, die somit einem rhythmischen Hauptaccent unterworfen sind, oder es muss, sobald dies Maß erreicht ist, eine Pause (Cäsur) in der Verszeile eintreten, welche dieselbe in zwei, seltener drei Glieder sondert, die wir nach Westphal mit dem Ausdruck rhythmische Reihen bezeichnen (vgl. § 2).

§ 69. Nach der Zahl der Takte können wir die Verse eintheilen mit Beibehaltung antiker Benennung in Dimeter, Trimeter, Tetrameter etc., wobei die Metren zu je zwei Jamben oder Trochäen, Anapästen oder Daktylen gerechnet werden, so dass also ein jambischer Tetrameter acht Jamben enthält. Bestehen die Verse, respective die rhythmischen Reihen, aus denen sie bei größerem Umfange zusammengesetzt sind, aus lauter vollständigen Takten, also aus einer gleichen Zahl von Senkungen und Hebungen, so heißen sie akatalaktische, das heißt vollzählige Verse (Dimeter, Trimeter etc.). Wird der letzte Takttheil des Verses oder der letzten rhythmischen Reihe desselben aber durch das Fehlen einer Silbe charakterisiert, also durch eine Pause ausgedrückt, so heißt der Vers ein katalektischer, ein unvollzähliger. Folgende Beispiele mögen dies erläutern:

Akatalektischer, jambischer Tetrameter:

Y spéke óf Ihésu, Márie sóne, | of álle kínges hé is flóur,
þat súffred dép for ál man-kín, | he ís our álder créatóur.
Seynt Katerine II, vv. 89—92 (Horstmann. Altengl. Legenden, Neue Folge, S. 244).

Come lísten tó my móurnful tále, | ye ténder héarts and lóvers déar;
Nor will you scórn to héave a sígh, | nor will you blúsh to shéd a téar.
W. Shenstone: Jenny Dawson.

Katalektischer jambischer Tetrameter:

Ne sólde nó man dón a fírst | ne sléuhþen wél to dónne;
For mány mán bihóteð wél, | þet hít forȝét wel sóne.
Poema Morale, vv. 36/37.

They cáught their spéares, their hórses rán, | as thóugh there hád been thúnder,
And strúck them éach amídst their shíelds, | wherewíth they bróke in súnder.

Sir Lancelot du Lake (Percys Reliques I, II, 7) vv. 65—68.

Akatalektischer trochäischer Tetrameter:
(in mittelenglischer Zeit nicht vertreten)

Wérther hád a lóve for Chárlotte, | súch as wórds could néver útter;
Wóuld you knów how fírst he mét her? | shé was cútting bréad and bútter.

Thackeray: Sorrows of Werther, vv. 1, 2.

Katalektischer trochäischer Tetrameter:

A'h what pléasant vísions háunt me, | ás I gáze upón the séa:
A'll the óld romántic légends, | áll my dréams come báck to mé.

Longfellow, *Secret of the Sea*, vv. 1, 2.

Wird ein ganzer Takt zum Schluss durch eine Pause ersetzt, so heißt der Vers ein brachykatalektischer.

Brachykatalektischer jambischer Tetrameter:

Thé Brítons thús depárted hénce, | seven Kíngdoms hére begóne,
Where díverselý in díverse bróils | the Sáxons lóst and wón.

Warner: Albions England (Chambers Cyclop. of Engl. Lit. I, S. 242, vv. 1, 2).

Brachykatalektischer trochäischer Tetrameter:

Hásten, Lórd, to réscue mé and sét me sáue from tróuble;
Shámethou thósewho séek my sóul, rewárd their míschief dóuble.

Übersetzung von Psalm 70.

Wenn beide rhythmische Reihen des Tetrameters brachykatalektisch gebaut sind, so entsteht diejenige der vier Formen des mittelenglischen Alexandriners, welche in der neuenglischen Poesie die allein gebräuchliche geblieben ist, entsprechend dem folgenden mittelenglischen Verspaare:

Mid ývernésse and príde | and ýssing wés that ón;
He núste nouht þát he wés | bóþe gód and món.

The Passion of our Lord v. 35/36

Of A'lbion's glórious ísle | the wónders whílst I wríte,
The súndry várying sóils, | the pléasures ínfiníte.

Draytons Polyalbion 1, 2.

Diese Reihen sind es, die für die mittel- und neuenglische Metrik gleichtaktiger Verse namentlich in Betracht kommen.

§ 70. Für gewöhnlich wird die Auflösung dieser aus je zwei rhythmischen Reihen bestehenden Langverse zu kürzeren Versen durch den Reim herbeigeführt. So entsteht aus dem akatalektischen Tetrameter durch Auflösung der beiden rhythmischen Reihen desselben mittelst leoninischen Reimes das dem französischen *vers octosyllabe* nachgebildete viertaktige kurze Reimpaar, wie es vorliegt in folgenden aus *A lutel soth sermon* entnommenen Versen (17—20):

He máde him ínto hélle fálle,
And éfter hím his chíldren álle;
þér he wás fortó ure dríhte
Híne bóhte míd his míhte.

Neuenglisches Beispiel:

Amóngst the mýrtles ás I wálk'd,
Lóve and my síghs thus íntertálk'd:
„Téll me, said I' in déep distréss,
Where I' may fínd my shépherdéss. Carew,
Poets III, S. 703.

Durch Auflösung mittelst eingeflochtenen Reimes *(rime entrelacée)* geht aus demselben Metrum eine aus vier viertaktigen kurzen Versen dieser Art bestehende vierzeilige Strophe hervor:

I spéke of Ihésu of hévene within;
Off álle kýngys hé is flóur;
þat súffryd déþ for álle mankýn,
He is our áll[r]e créatóur.
Saynt Katerine II, vv. 89—92.

(Vgl. zur besseren Veranschaulichung der Auflösung der Langzeilen zu Kurzzeilen die oben (S. 116) citierten Verse einer langzeilig reimenden älteren Version derselben Legende.)

Neuenglisches Beispiel:

When yóuth had léd me hálf the ráce
That Cúpid's scóurge had máde me rún;
I lóoked báck to méte the pláce
From whénce my wéary cóurse begún. Surrey,
Restless Lover (S. 4), vv. 1—4.

Auf die gleiche Weise entstehen aus dem akatalektischen trochäischen Tetrameter durch leoninischen oder durch eingeflochtenen Reim die entsprechenden trochäischen Versarten, die aber in reiner Form, d. h. klingend endigend, nur selten in der neuenglischen Poesie anzutreffen sind, sondern meistens stumpf endigend oder mit wechselnden stumpfen und klingenden Reimen.

Geradeso wird der katalektische Tetrameter durch eingeflochtenen Reim, und zwar nur durch diesen, in einen viertaktigen Vers mit stumpfem und einen dreitaktigen mit klingendem Ausgange aufgelöst, wie dies veranschaulicht werden möge durch folgende Anfangsverse des von Böddeker als W L II bezeichneten Liedes:

Bytwéne mérsh and áverýl,
When spráy bigínneþ to spríngе,
þe lútel fóul haþ híre wýl
On hýre lúd to sýnge;

oder durch folgende Anfangsstrophe von Campbells Gedicht *Lord Ullin's Daughter:*

A chíeftain tó the híghlands bóund
Cries: „Bóatman, dó not tárry,
And I'll give thée a sílver póund
To rów us ó'er the férry.“

Der in beiden Reihen brachykatalektische Tetrameter kann wieder durch leoninischen wie durch eingeflochtenen Reim aufgelöst werden. Die erstere Art wird vorgeführt durch das mittelenglische Lied W L IV (Böddeker, S. 149):

Wiþ lónging ý am lád,
On mólde y wáxe mád,
Y gréde, y gróne, vnglád
For sélden ý am sád.

Die letztere Art werde veranschaulicht durch folgende den *Towneley Mysteries* (S. 135) entnommene Verse:

Lo, Jóseph, ít is I',
An ángelle sénd to thé;
We, léyf, I práy the, whý?
What ís thy wýlle with mé?

Durch die nämlichen zwei Arten der Auflösung wird der früher erwähnte viertaktige Vers, und zwar sowohl

der aus den zwei Reihen des akatalektischen Tetrameters wie der aus der ersten des katalektischen Tetrameters oder Septenars hervorgegangene, zu zwei zweitaktigen Versen aufgelöst und der zweitaktige zu zwei eintaktigen.

Folgende Beispiele mögen dies veranschaulichen:

1. *Moost góod, most fáir,*
   Or thíngs as ráre,
   To cáll you's lóst;
   For áll the cóst etc.
   Drayton, *An Amouret Anacreontic* (Poets III, 582).

2. *What shóuld I sáy*
   Since fáith is déad,
   And Tríth awáy
   From mé is fléd? Wyatt, S. 130.

3. *For míht*
   Is ríht,
   And fíht
   Is flíht. Auf den Bruch der Magna Charta durch Edward II, vv. 27, 29.

4. *Thus I*
   Passe bý
   And díe. Herrick's *Hesperides: Upon his Departure hence.*

§ 71. Zu diesen in der mittelenglischen Poesie verbreiteten Versarten gesellt sich im 14. Jahrhundert noch der nach dem Muster des französischen zehnsilbigen Verses gebaute fünftaktige gereimte Vers, dessen Hauptform durch folgendes Beispiel zunächst vorgeführt werden möge:

A knight ther wás, | and thát a wórthy mán, Chaucer, Prol. v. 43.

Endlich ist noch des Schweifreimverses zu gedenken, der aber für gewöhnlich nur in der Gestalt einer sechszeiligen Strophe vorkommt und daher hinsichtlich seiner Entstehung am besten bei den Strophenformen näher zu erörtern sein wird. Doch war er ursprünglich, wie hier gleich bemerkt werden möge, nichts anderes als ein dreigliedriger Langvers und findet sich auch noch gelegentlich in Handschriften und älteren Drucken so angeordnet vor, z. B. in der ersten Version der Alexiuslegenden (herausgegeben von J. Schipper, Q F XX) im Vernon MS:

Sítteþ stílle wíthóuten strif, | And I will télle yóu the líf | O'f an hóly mán.
A'lex wás his right náme, | To sérve gód thought him no sháme, | Therof néver hé ne blán.

§ 72. Damit sind die in der mittelenglischen Poesie vorkommenden Versarten in ihren einfachsten Formen erwähnt. Diese werden aber auf verschiedene Art variiert. Zunächst dadurch, dass sie nicht nur stumpfe oder männliche Versausgänge, respective Reime, sondern nach dem Vorbilde der romanischen Verskunst auch klingende oder weibliche Versausgänge, beziehungsweise Reime haben können; ferner dadurch, dass, vom Septenar abgesehen, der in correcter Gestalt nur stumpfe Cäsur und klingenden Versausgang hat, in denjenigen Versen, die überhaupt eine Cäsur zulassen, diese ebenfalls sowohl stumpf als klingend sein kann.

Beide Erscheinungen sind einander nahe verwandt, indem die beiden Cäsur-, respective Reimarten dadurch unterschieden werden, dass bei den stumpfen Cäsuren, beziehungsweise Versausgängen (Reimen), die Pause unmittelbar hinter der letzten Hebung der betreffenden rhythmischen Reihe eintritt, bei klingenden dagegen auf die letzte Hebung noch eine Senkung (bei der Abart der gleitenden Cäsuren, respective Reime, eine doppelte oder selbst mehrfache) folgt und dann erst die Pause eintritt. Selbstverständlich kann stumpfe Cäsur mit stumpfem wie auch mit klingendem Versausgang combiniert sein und umgekehrt.

Zunächst mögen einige mittel- und neuenglische Beispiele für stumpfe Cäsur mitgetheilt werden im Septenar, Alexandriner, Fünf- und Viertakter, sowie der Vergleichung wegen auch im vierhebigen Verse:

They cáught their spéares their hórses rán, | *as thóugh their hád been thúnder,* Percy Rel. (vgl. S. 117.)

The lífe so shórt, so frál, | *that mórtal mén live hére;* Wyatt. 155

A knight ther wás | *and thát a wórthy mán,* Chaucer, Prol. 43.

For wánt of will | *in wóe I pláin,* Wyatt, S. 44.

For wómen are shrécs, | *both shórt and táll.* Shaksp. H 4 B, V, 3, 36.

Für die klingende Cäsur sind die beiden Unterarten der epischen und lyrischen Cäsur zu unterscheiden (vgl. betreffs der Aufstellung und Erklärung dieser Namen Fr. Diez, „Über den epischen Vers“, in dessen „Altromanische

Sprachdenkmale", Bonn, Ed. Weber, 1846, 8°, S. 53; Engl. Metrik I, 438, 441; II, 24—26).

Der Unterschied zwischen diesen beiden Arten besteht beim jambischen Metrum in Folgendem: Bei der epischen Cäsur tritt die Pause, wie beim klingenden Reim, hinter einer auf die letzte Hebung der betreffenden rhythmischen Reihe folgenden überzähligen Senkung ein, woran sich dann der nächste jambische Takt in gewöhnlicher Weise anschließt. Bei der lyrischen Cäsur jedoch erfolgt die Pause innerhalb eines Taktes, also nach der Senkung dieses Taktes.

Noch einfacher ist folgende Definition für die drei Cäsurarten: Im gewöhnlichen jambischen Verse ist die nach einer Senkung eintretende Cäsur eine klingende lyrische Cäsur (also: . . . ⏑ ´ ⏑ | ´ ⏑ ´ . . .), eine nach einer Hebung eintretende dagegen eine stumpfe Cäsur (also: . . . ⏑ ´ | ⏑ ´ ⏑ ´ . . .) und eine nach einer Hebung nebst einer an diese sich anlehnenden überzähligen Senkung eintretende eine klingende epische Cäsur (also: . . . ⏑ ´ ⏑ | ⏑ ´ ⏑ ´ . . .).

Diese Cäsurarten entsprechen genau ihren romanischen Vorbildern. Die epische Cäsur, die den taktierenden Rhythmus stört, begegnet bei weitem am seltensten in den gleichtaktigen Metren. In der nicht taktierend gebauten alliterierenden Langzeile dagegen ist die ihr rhythmisch gleiche, klingende Cäsur sowohl in alt-, wie in mittelenglischer Zeit die gewöhnliche, durch die Natur der Typen *A, C, D* bedingte und durch die Auflösungen der Typen *B* und *D* (im angelsächsischen Vers) gestattete. Sie kommt daher auch im neuenglischen vierhebigen Verse häufiger als die anderen Cäsurarten vor.

Folgende Beispiele mögen dies näher veranschaulichen:

Epische Cäsuren:

To Cáunterbúry | with fúl devóut corúge, Chaucer, Prol. 22

He knóweth how·gréat Atrídès, | that máde Troy frét; Wyatt 152

And yét there ís anóther | betwéen those héavens two, Wyatt 161

Witóuten gróndwall | to bé lāstánd: stand. Cursor Mundi, I, 125.

My héart's in the highlands, | my héart is not here; Burns.

Lyrische Cäsuren:

per hé wes fóurty dáwes | ál withúte méte, Passion v. 29
Se séttled hé his kíngdom | ánd confírmd his ríght. Spens. Faerie Queene, II, X, 60
And wél we wéren ésed | átte béste; Chaucer, Prol. 29
This wícked tráitor, | whóm I thús accúse; Wyatt 150
pat álre wúrste | pát hi wúste: Owl and Night. v. 10
And I' should háve it | ás me líst, Wyatt 30
For drýness and búrrenness | lét it alóne. Tusser.

Auf die epische Cäsur wird wegen der dadurch bewirkten doppelten Senkungen im nächsten Kapitel noch einmal zurückzukommen sein, sowie alle drei Cäsurarten bei der Betrachtung des fünftaktigen gereimten Verses, für den sie von größter Bedeutung sind, nochmals schematisch zu erörtern sein werden.

§ 73. Zu dieser durch die verschiedenen Cäsurarten bedingten Mannichfaltigkeit in der Gliederung der auf dem Princip des regelmäßigen Wechsels von Senkung und Hebung beruhenden gleichtaktigen Metra treten noch mancherlei andere, auf germanischen wie romanischen Principien der Verskunst beruhende Veränderungen hinzu.

Diese entstehen zumeist aus dem Umstande, dass es in der ersten Zeit der Anwendung gleichtaktiger Rhythmen den darin noch ungeübten Dichtern große Schwierigkeiten machte oder auch es ihnen aus sprachlichen, sowie — namentlich den späteren — aus künstlerischen Gründen nicht nothwendig erschien, stets die im allgemeinen erforderliche Übereinstimmung des rhythmischen Accents mit dem Wort- und Satzaccent herzustellen. Daher ließen sie entweder den Widerstreit zwischen beiden Accentarten bestehen oder erlaubten sich zur Überwindung oder Umgehung desselben Abweichungen von dem regelmäßigen gleichtaktigen Versrhythmus, welche entweder diesem selber oder der gewöhnlichen, allgemein üblichen Aussprache der Silben eines Wortes hinsichtlich ihrer zeitlichen Dauer oder ihrer Betonung Gewalt anthaten.

Daraus ergibt sich, dass die Veränderungen, welche die gleichtaktigen Rhythmen durch die genannten Ursachen erlitten und noch erleiden, theils den Versrhythmus selber, theils die Silbenmessung, theils die Wort-

betonung betreffen. Von diesen drei Gesichtspunkten aus muss daher der gleichtaktige jambische Rhythmus, der in mittelenglischer Zeit der allein gebräuchliche, auch in der neuenglischen Epoche bei weitem der wichtigste und für die übrigen vorbildlich war, zunächst im allgemeinen erörtert werden, bevor die einzelnen Versarten desselben im Besonderen betrachtet werden können.

KAPITEL 2.

Versrhythmus.

§ 74. Was zunächst das Verhältnis von Wort- und Versaccent anlangt, so gilt auch für die gleichtaktigen mittel- und neuenglischen Rhythmen ebenso wie für die verschiedenen Versarten der altclassischen Dichtung das Gesetz, dass die Versfüße nicht mit den Wörtern, sondern womöglich innerhalb derselben endigen, respective anfangen müssen, um die einzelnen Glieder des Verses inniger mit einander zu verbinden. Wird dies Gesetz nicht befolgt, so tritt Diärese ein (d. h. ein Einschnitt im Verse), die meistens misstönend ist. Es sollte daher ein wohllautender Vers für gewöhnlich nicht aus lauter einsilbigen Wörtern bestehen, eine Forderung, welche wegen des im wesentlichen flexionslosen Charakters der englischen Sprache wohl häufiger in der neuenglischen als in der mittelenglischen Poesie verletzt wird, obwohl auch hier viele Verse der Art, namentlich kürzere, vorkommen. Einige Beispiele mögen dies näher veranschaulichen:

a) Verse mit Diärese:

Ne ís no quéne so stárk ne stóur, Böddeker, G. L. XII, v. 4

And hé was clád in cóote and hóod of gréne. Chaucer, Prol. C. T. 103

Had cást him óut from Héaven with áll his hóst Milton, *Parad. Lost* I, 37.

Had shóok his thróne. What thóugh the fíeld be lóst? ib. 105

b) Verse ohne Diärese:

Nou shrínkeþ róse and lýlie flóur, Böddeker, G. L. XII, v. 1.

And smále fówles máken mélodíe, Chaucer, Prol. C. T., v. 9

And réassémbling óur afflícted pówers, Milton, *Parad. Lost* I, v. 186.

§ 75. Auch in Bezug auf die Modulation sind die Verse mit und ohne Diärese verschieden, indem in den ersteren die vom rhythmischen Accent betroffenen Silben mit fast ganz gleicher Tonstärke gesprochen werden, während in denjenigen ohne Diärese die Tonunterschiede der accentuierten Silben viel größer sind, so dass man in den beiden nachstehenden, aus Milton entnommenen Versen das Verhältnis der Tonstärke der accentuierten Silben zu einander folgendermaßen mit Zahlen bezeichnen könnte:

Had cást him óut from Héaven with áll his hóst;
0 1 0 2 0 2 0 2 0 2
And réassémbling óur afflícted pówers.
0 1 0 2 0 1 0 3 0 2

Für gewöhnlich sind die in der Hebung stehenden Wörter und Silben eben wegen des rhythmischen Nachdrucks, der auf ihnen liegt, stärker betont als die in der Senkung stehenden.

Unter Umständen kann aber auch eine in der Senkung stehende Silbe stärker betont sein als eine nur rhythmisch accentuierte Hebung des nämlichen Verses. Dies ist namentlich dann der Fall, wenn in einem Versfuß eine gewisse Tonausgleichung zwischen Senkung und Hebung stattfinden muss.

So ist in folgendem Verse des *Paradise Lost:*

Irreconciliable to our grand Foe

das Wort *grand*, obwohl es in der Senkung steht, wegen des rhetorischen Nachdrucks, der darauf ruht, unzweifelhaft stärker betont als das vorangehende in der Hebung stehende Wort *our*. Miltons Vers ist besonders reich an solchen aufgelösten rhythmischen Disharmonien. Öfters freilich bleiben die Disharmonien bei ihm auch unaufgelöst.

Dies ist namentlich dann der Fall, wenn kurze unbetonte Silben oder für den Satz unwichtige, kurze, einsilbige Wörter über ihr gewöhnliches Maß hinaus gedehnt werden müssen, wie z. B. in den Versen:

Of Thámmuz yéarly wóunded: thé lōve-tále Par. L. I, 452.

Ú n i v é r s a l repróach fár wórse to béar Par. L. VI, v. 34.

Lange Silben dagegen können, ohne Missklang zu verursachen, wenn sie in der Senkung stehen, beliebig gekürzt werden, wie es z. B. in dem Verse:

Brought déath intó the wórld and áll our wóe

mit den Wörtern *brought* und *our* der Fall ist.

§ 76. Hinsichtlich der Behandlung des Versrhythmus zeigen die mittelenglischen gleichtaktigen Verse in einigen Punkten erhebliche Verschiedenheiten von den neuenglischen, die damit zusammenhängen, dass es in den ersten Anfängen der gleichtaktigen Rhythmik den noch ungeübten Dichtern größere Schwierigkeiten bereitete, die erforderliche Übereinstimmung des rhythmischen Accents mit dem Wort- und Satzaccent herzustellen, als den späteren (vgl. S. 114/5, 123).

Diese Punkte bestehen darin, dass gewisse Abweichungen von dem regelmäßigen jambischen Rhythmus, wodurch zum Theil zugleich auch die Übereinstimmung der Zahl der Senkungen mit derjenigen der Hebungen gestört wird, im ganzen viel häufiger im mittelenglischen Verse anzutreffen sind als im neuenglischen, obwohl sie für diesen ebenfalls sämmtlich in Betracht kommen; nämlich zunächst

Fehlen des Auftaktes, d. i. der ersten Senkung des Verses.

Diese Freiheit kann aber auch nach der Cäsur, also in der zweiten rhythmischen Reihe eines Verses, eintreten:

þán sche séyd: ȝe trówe on hím | þát is lórd of swíche pousté! Horstmann, Altengl. Leg. N. F. S. 250, v. 333/4.

Gíf we léornið gódes láre,
þénne ofþúncheþ hít him sáre, Pat. Nost. 15/16.

U'nnet líf ic hábbe iléd, | and ȝíet, me þíncð, ic léde; Poema Mor. v. 5

Twénty bóokes, | clád in blák and réde, Chaucer, C. T. Prol. 294[1])

Sóme, that wátched | wíth the múrd'rer's knífe, Sur. 59.

Góod my Lórd, | give mé thy fávour stíll, Shksp. Temp. IV, 1, 204.

---

[1]) Für Chaucers fünftaktigen Vers ist das Vorkommen dieser Freiheit bestritten worden, so u. a. von *ten Brink* (Chaucer's Sprache und Verskunst, S. 176), aber mit Unrecht (vgl. darüber Metrik I, 462/3, und Freudenberger, Über das Fehlen des Auftaktes in Chaucers heroischem Verse, Erlangen 1889).

Nórfolk sprúng thee, Lámbeth hólds thee déad: Surrey, p. 62.
Vor mánies mánnes sóre iswínch | hábbeð ófte unhólde P. Mor. MS. D. v. 34
Enhástyng hím, | til he wás at lúrge, Lydgate, Siege of Thebes 1075
The tíme doth páss, | yét shall nót my lóve! Wy. 130.

Während diese Freiheit im Mittelenglischen gewöhnlich in der Ungeschicklichkeit der Dichter ihren Grund hat, wird sie in neuenglischer Zeit, wie in dem letzten Beispiel, oft mit künstlerischem Bewusstsein, um auf ein bestimmtes Wort einen besonderen Nachdruck zu legen, verwendet.

Übrigens findet sie sich auch schon bei einigen mittelenglischen Dichtern, wie z. B. dem Dichter von *Owl and Nightingale,* bei Gower, selten und bei Orm niemals vor.

§ 77. Diese erlauben sich dann freilich desto häufiger eine andere rhythmische Freiheit, nämlich diejenige der schwebenden Betonung, ordnen also den Wortaccent oder den Satzaccent dem rhythmischen Accente unter und verletzen so das Grundgesetz aller accentuierenden Rhythmik.

Diese Erscheinung kommt häufiger in längeren, z. B. in septenarischen und fünftaktigen als in kürzeren Versen vor, weil solch ein Hemmnis des Rhythmus in jenen sich weniger stark und unangenehm bemerkbar macht als in diesen.

Der geringste Verstoß dieser Art ist der, welcher bei zwei einsilbigen Wörtern das logisch schwächer betonte in die Hebung stellt, wie z. B.:

For whý this ís more thén that cáuse is: Chaucer, H of Fame 20
There ís a róck in thé salt flóod, Wyatt 144
Now séemeth féarful nó more thé dark cáve, ib. p. 210.

Viel misstönender wirkt es, wenn bei einem zwei- oder mehrsilbigen Wort die betonten Silben als Senkungen, die unbetonten dagegen als Hebungen des Verses verwendet werden, und gerade diese Freiheit ist in mittelenglischer Zeit häufig anzutreffen:

I wílle not léyf you álle hēlplĕss | as mén withóuten frévnd: Townl. Myst., p. 182

Of clóth-mākýng | she hádde súch an háunt, Chaucer, C. T. Prol. 447

With blóod līkewíse | ye múst seek yóur retúrn; Surrey, p. 117.

Besonders misstönend sind solche Betonungen, wenn tonlose Silben, namentlich Flexionsendungen, davon betroffen werden, was indes selten geschieht, z. B.:

þa bēodes hé bēodéþ therínne, Pat. Nost. 23

Annd dȝȝ āfftérr þe Góddspell stánnt Orm 33

All þúss iss þátt hāllȝhé gōddspéll ib. 73.

Am häufigsten werden derartige falsche rhythmische Betonungen durch den Reim veranlasst, namentlich in mittelenglischer Zeit:

Sównynge alwáy th'encrés of his wȳnnýnge.

He wólde the sée were képt for ény thínge Chaucer, C. T. Prol. 275.

ähnlich *thing: wrītýng* ib. 325/6; *brēmstóon: non* ib. 629/30; *āle-stáke: cake* ib. 667/8; *gōddésse: gesse* Chaucer, Knightes T. 243/4; *herde: ānswérde* ib. 265/6; *āssēmblýnge: thynge* Barclay, Ship of Fools, p. 20, und auch noch bei den ersten neuenglischen Dichtern: *nōthíng: bring* Sur. 15, *bémōaníng: king* Wyatt 206; *wélfáre: snare* ib. 92; *gōodnéss: accéss* ib. 209; *mānére: chere* Surrey 124 etc.

Erscheint es zweifelhaft, welche Skansion des Verses die richtige ist, ob mit fehlendem Auftakt oder mit schwebender Betonung, so hat, falls nicht der Brauch des Dichters die Entscheidung an die Hand gibt, wie z. B. bei Orm, der kein Fehlen des Auftakts zulässt, die Erwägung den Ausschlag zu geben, welche Skansion die geringsten rhythmischen Schwierigkeiten verursachen würde. Wenn ein Compositum oder ein Wort mit tieftoniger Silbe in Collision geräth mit dem rhythmischen Accent, so ist es in der Regel inmitten der rhythmischen Reihe (stets natürlich im Reim) mit schwebender Betonung zu lesen; wenn aber eine tonlose Silbe eines Wortes nach dem Versschema Trägerin des rhythmischen Accentes sein müsste, so wird in den meisten Fällen die Skansion mit fehlendem Auftakt vorzuziehen sein. Man dürfte also nicht skandieren:

Love, thát līvéth and réigneth ín my thóught, Surrey, p. 12

sondern:

Lóve that líveth | and réigneth ín my thóught.

Die Freiheit der schwebenden Betonung ist stets ein Verstoß gegen das Grundgesetz des accentuierenden Rhythmus und kommt daher immer seltener vor, je mehr sich die Technik vervollkommnet.

§ 78. Eine nicht unerlaubte Freiheit dagegen ist das Fehlen einer Senkung im Innern des Verses, eine Licenz, die freilich im Mittelenglischen in anderer Weise als im Neuenglischen gehandhabt wird.

Im Mittelenglischen tritt diese Erscheinung meistens zutage als ein Erbstück sozusagen aus dem alten nationalen Langverse (Typus *C*, *D*) und als ein analoges Verfahren zu dem gleichartigen Brauch der zeitgenössischen alliterierenden Langzeile, z. B.:

Ne léve nó mán to múchel | to chílde né to wíue, P. Mor. 24
pet ís al sóth fúl iwís, Pat. Nost. 2
húlde wé gódes láze, ib. 21
O'f the próphéte | that hátte Séynt Johán; Passion 26.

Oftmals auch wird diese Erscheinung durch den Reim veranlasst, wie in:

Myd Hárald A'rfáger, | kýng of Nórthwéy: eye Rob. of Gloc. 22
As wás king Róbert of Scótlánd: hand Barbour, Bruce 27
And gúd Schyr Jámes of Dóuglás: was ib. 29
Sámwhat óf his clóþing: king Rob. Manning, Handlyng Sinne, v. 5703/4.

Ähnlich können die auf *-lyng, -esse, -nesse* u. a. tieftonige Silben ausgehenden Wörter bei vorangehender hochtoniger Stammsilbe behandelt werden.

Im neuenglischen Verse kann das Fehlen einer Senkung zwischen zwei Hebungen entweder aus phonetischen Gründen eintreten, nämlich infolge der natürlichen Pause, die bei zwei schwer nacheinander auszusprechenden Wörtern wegen des nothwendigen Stimmverschlusses entsteht, und wodurch dann die fehlende Senkung thatsächlich ersetzt wird:

And first cléns us from the fiend; Townl. Myst., p. 9
An óld témple there stánds, | whereás some time Surrey 142
And scórn the Stóry | thát the Knight tóld, Wyatt, 192

oder es kann zweitens der Nachdruck, der auf ein Wort gelegt wird, zumal wenn es ein langsilbiges ist, eine fehlende Senkung ersetzen:

And thóu, Fáther, | recéive intó thy hánds Sur. 142
Júst as you léft them, | áll prísoners, sír, Temp. V, 1, 8.
My ówn lóve, | my ónly déar, Th. Moore II, 162
Mórning, évening, | nóon and níght
Práise Gód, | sang Théocríte. R. Browning, II, 158.

Diese Licenz kommt im gleichtaktigen Rhythmus recht häufig vor.

§ 79. Eine verwandte metrische Erscheinung ist die Zerdehnung, wobei eine zwischen zwei Hebungen fehlende Senkung thatsächlich durch eine neugeschaffene, vocalische Silbe, meistens ein *e*, ersetzt wird.

Dies geschieht im Mittelenglischen wie im Neuenglischen erstens bei zweisilbigen Wörtern, gewöhnlich solchen, deren erste Silbe mit einer muta endigt, während die zweite mit einer liquida beginnt:

Of E'ng(e)lónd | to Cáunterbúry they wénde, Chauc. Prol. 16
If yóu will tárry, | hóly pílg(e)rím, Shaksp. All's III, 5, 43;

es geschieht zweitens auch, und zwar nur im Neuenglischen. bei einsilbigen Wörtern, die auf ein *r* oder *re* endigen, dem ein Diphthong vorangeht, wie z. B. *our, hour, fire* etc.:

By óur spóusals | and márriáge begún, Sur. 160
So dóth he féel | his fíre mánifóld, Wyatt 205.

Diese Eigenthümlichkeit wird bei der Silbenmessung nochmals erwähnt werden.

§ 80. Eine dem Fehlen des Auftaktes hinsichtlich der rhythmischen Wirkung nahestehende Licenz ist die Taktumstellung, d. h. das Eintreten eines Trochäus für einen Jambus, gewöhnlich vorkommend im ersten Takt einer rhythmischen Reihe, sei es zu Anfang eines Verses oder nach der Cäsur. Vom Fehlen des Auftaktes unterscheidet sie sich dadurch, dass die Silbenzahl die correcte bleibt und der trochäische Rhythmus für gewöhnlich nur einen Takt ergreift, während in dem andern Fall der Vers um eine Silbe, die erste nämlich, zu wenig hat und eben infolge dessen einen durchweg trochäischen Rhythmus erhält.

Von der schwebenden Betonung dagegen ist die Taktumstellung nicht durch die Silbenzahl, sondern nur durch

ihre Stellung im Verse unterschieden, indem sie, wie gesagt, in der Regel nur zu Beginn einer rhythmischen Reihe anzunehmen ist, wo der jambische Rhythmus des Verses noch nicht in Fluss gerathen ist, also auch noch nicht durch einen Trochäus gestört werden kann, während ein Widerstreit des Wortaccents gegen den Versaccent im Innern einer rhythmischen Reihe für gewöhnlich nur durch schwebende Betonung ausgeglichen werden kann.

Folgende Beispiele mögen die Unterschiede zwischen diesen drei Erscheinungen veranschaulichen:

Fehl. Auft.: *Hérknet tó me góde mén,* Havel. 1 7 Silb.
Schweb. Bet.: *A stálwōrþí man ín a flóck,* ib. 24 8 „
Taktumstll.: *Hérkne nou hwát me háueth mét.* ib. 1285 8 „

Fünftaktige Verse:

Fehl. d. Auft.: *Nórfolk sprúng thee, | Lámbeth hólds thee déad,* Surrey, S. 62 9 „
Schweb. Bet.: *And Réphióus | that mét thee bý mōon-líght;* ib. S. 126 10 „
Taktumstell.: *Míldly doth flów | amóng the frúitful fields;* ib. S. 145 10 „

Nur wenn ein besonderer Nachdruck auf einem Worte liegt, kann dadurch auch im Innern einer rhythmischen Reihe Taktumstellung bewirkt werden, z. B. zur Verstärkung einer Antithese oder aus ähnlichen Rücksichten:

That íf góld ruste, | whát schal ýren dóo? Chauc., Prl. 500
And wé'll nót faill. | When Dúncan is asléep, Shaksp., Macbeth I, 7, 61.

Nach der Natur des Accents, wodurch die Taktumstellungen bewirkt werden, kann man sie sondern 1) in natürliche und 2) in rhetorische Taktumstellungen, d. h. in solche, welche durch die Wortbetonung und in solche, welche, wie die zuletzt citierten Beispiele, durch die rhetorische Betonung veranlasst werden. Diese unterscheiden sich besonders stark von schwebender Betonung, da auf das betreffende Wort, respective die erste Silbe desselben, ein ungewöhnlich starker Nachdruck gelegt wird:

Síck, or in héalth, | in évil fáme or góod, Sur. 17
Lústy of scháip, | lýght of delíverónce, Dunbar, Thriss. and Rois 95

Hier in diesem letzten Beispiele liegt also eine Taktumstellung dieser Art sowohl zu Anfang des Verses als auch nach der Cäsur vor, was oftmals vorkommt.

Auch zwei aufeinanderfolgende Taktumstellungen sind nicht ungewöhnlich:

Wórldly gládnes | is mélled víth affráy, Lydgate, *Min. Poems* 22, v. 11.

Réigned óver | so mány péoples and réalms Sur. 135.

Solche Verse können übrigens auch als mit fehlendem Auftakt und epischer Cäsur gebildet angesehen werden.

Dies würde die einzig zulässige Auffassung sein, wenn die erste Hebung des Verses ein für gewöhnlich unbetontes oder wenigstens ein nicht rhetorisch betontes Wort ist, z. B.:

Of the wórdes | that Týdeús had sáid, Lydgate, *Storie of Thebes*, v. 1082

Tó have líved | áfter the cíty táken, Surrey, S. 139

wohingegen in einem derartigen Verse mit emphatisch betontem ersten Worte, z. B.:

Nát astónned, | nor ín his hérte afférde, Lydgate, *Storie of Thebes*, v. 1069

Gód that séndeth, | withdráweth wínter shárp Surrey, S. 58

eher Taktumstellung anzunehmen ist.

§ 81. Zu unterscheiden von der durch Taktumstellung zutage tretenden doppelten Senkung ist die im Mittelenglischen und Neuenglischen fast gleich oft vorkommende metrische Freiheit der doppelten oder mehrfachen Senkung zu Anfang oder innerhalb der rhythmischen Reihen, die dazu dient, den Wortaccent mit dem rhythmischen Accent in Übereinstimmung zu bringen. Zu Anfang des Verses heißt sie doppelter oder mehrsilbiger Auftakt:

Gif we clépiep híne féder penne, Pat. Nost. 19

Se þe múchel vólzeð hís íwíl, | him sélue hé biswíkeð, Poema Mor. 15

Tó purvéie þám a skúlkyng, | on þe Énglish éft to ríde, R. Mannyng, Chron., p. 3, v. 8

With a thrédbare cópe, | as ís a póure scolér, Chauc., Prl., v. 260

And why thís is a révelációun, Chaucer, House of Fame, v. 8

My comáundemént that kéeps trulý, | and áfter ít will dó, Towneley, Myst., p. 182

There was néver nóthing | móre me páin'd Wyatt, S. 57
I beséech your Gráces | bóth to párdon me. Shksp., R 3, I, 1, 84
By thy lóng grey béard and glíttering éye Coleridge. Anc. Mar., v. 3

Auch nach der Cäsur kommt diese Freiheit vor:

Wel láte he léteth úfel wéorc | þe hit né may dón na máre, Poem. Mor., v. 128
And thríes hádde sche bén | at Jerúsalém, Chauc., Prol. 463
My will confírm | with the spírit of stéadfastnéss; Wyatt 220
But thén we'll trý, | what these dástard Frénchmen dáre, Shaksp. H. 6, A. I, 4. 111.

am häufigsten aber im Innern der rhythmischen Reihen, und zwar in jedem beliebigen Takt, wenn auch wohl selten im letzten, wie z. B.:

Intó þis ðhísternesse hér benéðen, Gen. 66
For þér we hit míhte fínden éft | and hábben búten énde; Poema Mor., v. 52
In Wéssex was thán a kíng, | his náme wás Sir I'ne, Rob. Mannyng, p. 2, v. 1
Of E'ngelónd | to Cáunterbúry they wénde, Chaucer, Prol. v. 16
So férvent hót, | thy díssolute lífe Surey, p. 68
And Windsor, alás! | doth chése me fróm her síght. ib. p. 14
Succéeding his fáther Bólingbróke, | did réign Shaksp. H. 6, A. II, 5, 83
Lét me not thínk on't— | Frailty, thy náme is wóman! ib. Haml. I, 2, 146.

In dem letzten Beispiel sind die doppelten Senkungen allerdings durch Taktumstellungen veranlasst, womit sich jene Erscheinung somit berührt.

§ 82. Überzählige Senkungen finden sich auch vor der Cäsur oder zu Ende des Verses, wo sie sogenannte epische Cäsur, respective klingenden oder bei doppelter überzähliger Silbe gleitenden Versausgang bewirken. In beiden Fällen wird die Unregelmäßigkeit gemildert und gewissermaßen entschuldigt durch die Pause, ausgenommen in einem solchen Fall, wo der stumpfe Schluss der rhythmischen Reihe durch die Natur des Metrums erfordert wird, nämlich in der ersten akatalektischen Reihe des Septenars, wo sie trotzdem im Poema Morale und anderen mittel-

englischen Dichtungen aus Ungeschicklichkeit der Dichter öfters vorkommen, z. B.:

Nis nán wítnesse éal se múchel | se mánnes ágen héorte 114.

Im Ormulum finden sich solche Verstöße nie, ein sicherer Beweis, dass Orm sie für metrisch unzulässig hielt und die überzählige Silbe als eine Störung des Rhythmus empfand. Berechtigter ist die epische Cäsur in anderen Versarten, wie namentlich im mittelenglischen, nach altfranzösischem Vorbilde gebauten Alexandriner, z. B.:

Untó the I'nglis kínges, | þat hád it ín þer hónd, Mann. Chron., p. 2, v. 4

und im vier- und fünftaktigen gereimten wie namentlich im reimlosen Verse:

Why thís a fántom, | why thése orácles, Chaucer, House of Fame, v. 11
To Cáunterbúry, | with fúl devóut coráge, Chauc., Prol., 22[1])
What shólde he stúdie | and máke hym séluen wóod? ib. 184
So crúel príson | how cóuld betíde, alás, Sur. 19
O míseráble sórrow! | withóuten cúre! Wyatt, S. 124
With hídden hélp or vántage, | or thát with bóth Shaksp. Macbeth I, 4, 113,
But hów of Cáwdor? | The tháne of Cáwdor líves, ib. I, 3, 72
But thís delíver'd, | he sáw the ármies jóin; Fletcher, Loy. Subj. II, 1, 333
For íf my húsband táke you, | and táke you thús, ib Rule a wife V, 495
By vísion fóund thee ín the Témple, | and spáke, Milton, Parad. Reg., I, 256
Creáted húgest | that swím the O'cean-stréam, ib. Parad. Lost I, 202
And chíefly thóu, O Spírit! | that dóst prefér ib I, 17
Have fílled their víals | with sálutáry wráth, Coleridge, Relig. Musings 84

§ 83. Häufiger sind die klingenden Versendungen anzutreffen, namentlich im Mittelenglischen, während sie in

[1]) Mit Unrecht sucht ten Brink (Chaucers Sprache und Verskunst, § 307, 3, Anm.) für Chaucers fünftaktigen Vers diese metrische Eigenthümlichkeit, die er doch im viertaktigen Verse zulässt, und die in der englischen Poesie bis auf den heutigen Tag vorkommt, zu bestreiten.

neuenglischen gereimten Versen (nicht in reimlosen) infolge der Einbuße an Flexionsendungen seltener werden:

pet wé don álle hís ibéden,
A'nd his wílle fór to réden; Pat. Nost. 7/8
Tó my wýtte | that cáuseth swévenes,
E'ther on mórwes | ór on évenes; Chauc., House of Fame 3/4.
A'fter E'thelbért | com E'lfríth his bróther,
pát was E'gbrihtes sónne | and zít ther wás an óper:
Rob. Mannyng, Chron. p. 21, v. 7/8.
Withóuten óther cómpainýe | in yóuthe,
But thérof néedeth nóught | to spéke as nóuthe.
Chaucer, C. T., Prol. 461/2.
And ín her síght | the séas with dín confóunded? Surrey. p. 164.
Or whó can téll thy lóss, | if thóu mayst ónce recóver,
Wyatt 154.
Lie thére, my árt. | Wipe thou thine éyes; have cómfort,
Shaksp. Temp. I, 2, 25.
The dífference 'twixt the cóvetous | ánd the pródigall, Ben Jonson, Staple of News II, 12.
Nóthing at áll! | I'll téach you tó be tréacherous. Fletcher. Mad. Lover III, 255.
Nó, Sir, | I dáre not léave her | tó that sólitariness. ib. Rule a wife IV, 479.
What yóung thing's thís? — | Good mórrow, béauteous géntlewoman. ib. Loy. Subj. V, 2, 402.

In den zuletzt citierten Beispielen beträgt die Zahl der überzähligen Silben nach der letzten Hebung gar zwei, drei und vier, eine Eigenthümlichkeit, die für den Versbau Fletchers charakteristisch ist. Andere Dichter, z. B. Shakspere, bevorzugten die klingenden Endungen während einer gewissen Zeit ihres dichterischen Schaffens, so dass das Zahlenverhältnis derselben zu den stumpfen Endungen als Hilfsmittel dienen kann zur Bestimmung der Abfassungszeit der einzelnen Stücke. Auch sind klingende Endungen in gewissen Epochen und Dichtungsarten der Poesie beliebter als in anderen; so kommen sie z. B. im XVIII. Jahrhundert selten vor, während sie im XIX. wieder häufiger anzutreffen sind, zumal in Byrons und Th. Moores humoristisch-satirischen Dichtungen, für die sie in der That zur Erzielung komischer Effecte besonders geeignet sind.

§ 84. Eine ferner noch zu erwähnende, gleichfalls mit dem Versende zusammenhängende metrische Freiheit ist das Enjambement, d. h. das Hinüberschreiten des Satzes in den folgenden Vers *(run-on line)*, eine Abweichnng also von der gewöhnlichen Regel, wonach mit dem Versende auch das Ende eines Satzes oder wichtigeren Satztheiles einzutreten hat. Diese Regel kann naturgemäß leichter verletzt werden — das Enjambement kann also leichter eintreten — in kürzeren Versen, die manchmal zum Ausdruck eines Satzes oder selbständigen Satztheiles nicht ausreichen, als in längeren und leichter in reimlosen Versen als in gereimten, wo der Endreim den Versschluss stärker hervortreten lässt. Allgemein gesprochen ist das Enjambement unzulässig, wenn zwei eng zusammengehörige und isoliert stehende kurze Wörter dadurch von einander getrennt werden, wie z. B. ein Adjectiv von dem dazugehörigen Substantiv:

I will yive hím the álderbéste
Yífte, that éver he abóod his líve. Chaucer, Blaunche, 246.
My lúte awáke, perfórm the lást
Lábour, that thóu and I shall wáste. Wyatt 29.

Verb und dazugehöriges einsilbiges Subject oder Object:

To téllen shórtly, whán that hé
Was ín the sée, thús in this wíse. Chaucer, Blaunche, v. 68.
Me néed not lóng for tó beséech
Hér, that hath pówer me tó commánd. Wyatt 31.

Sind dagegen zwei eng zusammengehörige Redetheile jeder für sich lang genug, um zwei Takte auszufüllen, so können sie ohne misstönende Wirkung durch das Enjambement von einander getrennt werden:

Whan Zéphirús eek wíth his swéte bréethe
Enspíred háth in évery hólte and héethe
The téndre cróppes, ánd the yónge sónne
Háth in the Rám his hálfe cóurs irónne, etc. Chaucer.
C. F. Prologue, vv. 5—8.

There áre a sórt of mén, whose vísagés
Do créam and mántle líke a stánding pónd. Shksp. Merch.
I, 1, 88/9.

Die Zulässigkeit oder Unzulässigkeit des Enjambements ist in einzelnen Fällen von vielen besonderen Erwägungen abhängig. (Vgl. darüber ten Brink, Chaucers Sprache und

Verskunst, § 317—320; Schipper, Metrik II. S. 59—65.) In dem Versbau Shaksperes und wohl auch anderer Dichter ist das seltene oder öftere Vorkommen der *run-on lines* charakteristisch für gewisse Epochen seiner dichterischen Thätigkeit. Besonders weitgehenden Gebrauch vom Enjambement macht Milton.

§ 85. Ähnlich wie das Enjambement bei geschickter Verwendung dazu dient, der Monotonie des Versbaues vorzubeugen, so ist dies auch der Fall mit einer anderen, gleichfalls auf das Versende sich beziehenden metrischen Licenz, nämlich mit der Reimbrechung. Diese tritt namentlich ein bei paarweise reimenden Versen und besteht darin, dass der Satz nicht, wie es das Gewöhnliche ist, mit dem zweiten Verse des Reimpaares endet, sondern mit dem ersten, so dass die durch den Reim bewirkte Zusammengehörigkeit des Reimpaares durch die zum Schlusse des ersten Verses eintretende Satzpause gebrochen wird. Während diese Abweichung von der gewöhnlichen Regel bei den frühesten mittelenglischen Dichtern nur ausnahmsweise und gleichsam unbewusst vorkommt, wird sie von den späteren, so z. B. sehr oft von Chaucer, mit künstlerischer Absicht zur Anwendung gebracht. Folgende Stelle aus dem Prolog zu den *Canterbury Tales*, v. 101—106, möge das Wesen beider Erscheinungen, der Übereinstimmung von Satz- und Reimbindung, wie der Reimbrechung, veranschaulichen:

A Yéman hádde he, ánd servántz namó
At thát tyme, fór him líste ríde sóo;
And hé was clád in cóte and hóod of gréne:
A shéf of pécok árwes bríght and shéne
Under his bélt he bár ful thríftilý.
Wél koude he drésse his tákel yémanlý; etc.

Selbstverständlich kommt die Reimbrechung auch bei anderen Versarten vor, so z. B. in folgenden viertaktigen Versen Surreys (pp. 79/80):

Which hópe I kéep full súre in mé,
As hé, that áll my cómfort ís.
On yóu alóne, which áre my blíss etc.

Häufig auch begegnet sie in den septenarischen und fünftaktigen Versen der Homerübersetzung Chapmans. Für gewisse Strophenarten, so z. B. für die *Rhyme-Royal*-Strophe

(*a b a b. b c c*) und die achtzeilige Balladenstrophe (*a b a b. b c b c*) ist sie geradezu Regel sowie auch für die Quartette (*a b b a. a b b a*) des correct gebauten Sonetts italienischer Form.

Selten dagegen begegnet die Reimbrechung bei den unter französischem Einfluss stehenden Dichtern des XVIII. Jahrhunderts (Dryden, Pope u. a. m.), und auch in neuerer und neuester Zeit wird sie, wie es scheint, eher gemieden als absichtlich zugelassen.

§ 86. Als einer regellos auftretenden Eigenthümlichkeit des gleichtaktigen Rhythmus ist schließlich noch der Alliteration Erwähnung zu thun, die aus der altnationalen vierhebigen alliterierenden Langzeile von vielen Dichtern bewusst oder unbewusst als Schmuck ihrer Verse beibehalten wurde. In welcher Art sie in der alliterierenden Langzeile freier Richtung Verwendung fand, ist früher ausgeführt worden.

Während sie im XIII. und XIV. Jahrhundert gewöhnlich noch zur stärkeren Hervorhebung der auch logisch und rhythmisch stark betonten Wörter dient, z. B. in den (S. 89) citierten Versen (Böddeker, Weltl. Lieder, IV), wobei sich eine entschiedene Neigung zur Reimhäufung, sowohl in Durchführung des nämlichen Stabreimes durch mehrere Verse, als auch durch Zulassung eines vierten Stabreimes in einer Reimzeile bemerkbar macht (wie das dort citierte Beispiel zeigt), wird im XIV. und XV. Jahrhundert diese Reimhäufung in solchem Maße durchgeführt, dass möglichst viele Wörter der Verszeile, Hebungen wie Senkungen, mit demselben Laute zu beginnen haben, wodurch es sich erklärt, dass König Jacob I. dies in seiner (S. 79/80) citierten metrischen Schrift sogar als Regel aufstellen konnte. Diese Erscheinung zeigt sich schon oft bei Chaucer, der bekanntlich gegen die Alliteration polemisierte (Cant. Tales, vv. 17253/4), aber doch seine Diction stark von derselben beeinflussen ließ, z. B:

I wréche, which that wépe and wáylle thus,
Was whílom wýf to kýng Capáneús Kn. T., vv. 73, 74.
And hé him húrtleth with his hórs adóun. Kn. T. 1758.

Dieselbe Häufung der Stabreime, von denen, wie in dem obigen Beispiel, oftmals auch die Senkungen betroffen werden, obwohl die Alliteration natürlich meistens, ent-

sprechend ihrem eigentlichen Wesen, mit den Hebungen zusammenfällt, begegnet auch bei manchen neuenglischen Dichtern, die sich gleichfalls, wenn sie auch, wie Peele und Shakspere, die Alliteration gelegentlich verspotten, ihrem Einfluss doch nicht entziehen konnten oder wollten.

And with ***sharp shrilling shrikes*** | *doe bootlesse cry,*
Spens. F. Q. I, III, 127.
Which with a rushy weapon | *I will wound,* Peele, Old Wifes Tale, S. 467
They love least that let men know their love. Shaksp., Rom. I, 3

Weiter ist hier auf das Wesen und die Verwendung der von der alliterierenden Langzeile losgelösten Alliteration, die vielfach durch feste Wortformeln, Sprichwörter, etc. von Generation zu Generation in der Sprache überliefert wird und mehr der Poetik als der Metrik angehört, nicht einzugehen. Vgl. Neuengl. Metrik, S. 68—76; ferner:

Die Alliteration im Layamon von K. Regel in den Germanistischen Studien, herausgegeben von K. Bartsch, Wien, 1874, I, 172 ff.

Die Alliteration bei Chaucer von Dr. F. Lindner im Jahrbuch für romanische und englische Literatur, Neue Folge, II, p. 311 ff.

Die Alliteration in den Werken Chaucers mit Ausschluss der Canterbury Tales, Marburger Dissertation von E. Petzold, 1889.

Die alliterierenden Sprachformeln in Morris' Early English Alliterative Poems und im Sir Gawayne and the Green Knight, von Johannes Fuhrmann, Kieler Dissertation, 1886.

Prof. Dr. K. Seitz: „Die Alliteration im Englischen vor und bei Shakspere" und „Zur Alliteration im Neuenglischen", Realschulprogramme I—III, Marne 1875, Itzehoe 1883, 1884.

M. Zeuner, Die Alliteration bei neuenglischen Dichtern. Dissertation, Halle 1880.

Die stabreimenden Wortverbindungen in den Dichtungen Walter Scotts von Georg Opitz, Breslauer Dissertation, 1893.

KAPITEL 3.

Silbenmessung.

§ 87. Für die Silbenmessung sind die Stammsilben oder die betonten Silben der Wörter im ganzen von geringem Interesse, da sie für gewöhnlich ihrem vollen Lautwerte nach als Hebungen oder als Senkungen im Versrhythmus verwendet werden.

Es sind daher hier nur die Ableitungs- und namentlich die Flexionssilben zu berücksichtigen, welche verschiedener Behandlung zugänglich sind, obwohl sie für gewöhnlich nur in der Senkung stehen. Sie können hier nämlich entweder vollgemessen verwendet oder verschleift werden, in welchem Fall sie mit einer anderen Silbe zusammen eine Senkung bilden, oder sie können endlich infolge der Beseitigung des Vocals und der dann erfolgenden Zusammenziehung des oder der Endconsonanten mit der Wurzelsilbe ganz und gar verstummen. Durch diesen Vorgang sind, wie bekannt, die neuenglischen Flexionsendungen im Verhältnis zu den mittelenglischen sehr stark reduciert worden.

Die Flexionsendungen, welche im Mittelenglischen als tönende Silben eine Rolle spielen, sind folgende, wobei wir hauptsächlich die Sprache Chaucers im Auge haben:

-es (-is, -us) für den Gen. Sing. und den Plur. des Substantivs, sowie für gewisse Adverbialformen.

-en für den Nom. Pl. einiger Substantive der schwachen Declination, für gewisse Präpositionen, für den Infinitiv, das starke Partic. Perf., den Plural des Präsens starker und des Präteritums aller Verba.

-er für den Comparativ.

-est für den Superlativ und für die zweite Person des Präsens.

-eth (-ith) für die dritte Person Sing. Präs., sowie für den Plural des Präsens und des Imperativs.

-ed (-id, -ud) für das Part. Perf. schwacher Verba, sowie oft für die erste und dritte Person des Sing. und den ganzen Plur. des kurzstämmigen schwachen Verbs statt der auch vorkommenden volleren Formen *-ede, -eden*, während das langstämmige die Formen *-de, -den* hat.

-edest, respective *-dest* für die zweite Person Sing. Perf. des schwachen Verbums.

-e für eine Anzahl von Flexionsendungen des Verbums (wie z. B. des Infinitiv, des Part. Perf. starker Verba bei abgefallenem *n*), des Substantivs, Adjectivs oder als Endsilbe romanischer Wörter etc.

Von diesen Endungen sind nur die Comparations-Endungen *-er*, *-est* im Neuenglischen völlig unversehrt erhalten geblieben. Die Endung *e* ist als tönende Endung (wenige Ausnahmsfälle in frühester neuenglischer Zeit abgerechnet) ganz verschwunden, desgleichen sind die wichtigen Endungen *-en*, *-es*, *-ed*, *-est* (zweite Person Sing.), *-eth*, für welch letztere gewöhnlich die nördliche Endung *-s* (aus *-es*) eintritt, infolge Ausfalls des Vocals mit dem Stamm zu einer Silbe verschmolzen, abgesehen von solchen Fällen, wo die Natur des Stammauslautes dies verhindert, wie nach Zischlauten vor *-es* und *-est*, nach Dentalen vor *-ed*, nach *v*, *s*, *t*, *d*, *k* vor *-en* (wie in *houses*, *ended*, *risen*, *written*, *hidden*, *broken*, *driven*), und wo sie daher als stets tönende Silben hier nicht weiter in Betracht kommen. Die Endung *-edest* ist zu *-edst* verkürzt worden.

Weniger stark, als der Unterschied zwischen mittel- und neuenglischer Flexion in prosaischer Rede zutage tritt, macht er sich im gleichtaktigen Rhythmus bemerkbar, indem hier die älteren Formen sich länger erhalten haben oder auch aus poetischen, respective metrischen Rücksichten öfters künstlich wieder ins Leben gerufen werden. Gleichwohl ist doch der wichtige Unterschied in der rhythmischen Behandlung der Flexionsendungen in der mittelenglischen und neuenglischen gleichtaktigen Rhythmik zu constatieren, dass dort die der thatsächlichen Lautung entsprechende Vollmessung derselben die Regel, die Ausstoßung des Vocals und die Contraction der Endung mit der Stammsilbe aber die Ausnahme ist, während hier gerade diese, der gewöhnlichen neuenglischen Lautung entsprechende Behandlung der Flexionsreste im Verse die normale ist, die vollgemessene Verwendung derselben aber nur vereinzelt vorkommt.

§ 88. Für das Mittelenglische, und speciell für die Sprache Chaucers, ist zunächst im allgemeinen zu bemerken,

dass, wenn jede der zwei letzten Silben eines dreisilbigen Wortes ein unbetontes *e* enthält, einer von diesen Lauten unter dem Einfluss der rhythmischen Betonung in der Regel entweder ganz (durch Synkope, Apokope) oder theilweise (durch Verschleifung) verloren geht. Demnach werden Wörter wie *clepede, werede, makede, lovede,* im Verse entweder verwendet in der Form *clepte, werde, made, lovde* oder in der Form *cleped, wered, maked, loved* etc., und ebenso werden statt der Pluralformen *clepeden, makeden, longeden* etc. entweder die Formen *clepten, maden, longden* etc. oder die Formen *cleped, maked, longed* etc. gebraucht, desgleichen in der Nominalflexion statt der vollen Pluralformen *faderes, hevenes* entweder *fadres, hevnes* oder *faders, hevens* etc. Doch kommen, namentlich in frühmittelenglischer Zeit, auch Ausnahmen von dieser Regel vor, so dass also auch dreisilbige Messungen solcher Wörter begegnen, namentlich in den Perf. Plur. Formen, z. B.:

þatt ûre Láverrd Jésu Chríst, swa þóledé þe déofell Orm 11822

I dórste swére, they wéyedén ten póunde Chauc., C. T. Prol. 454

ferner *yélledén* ib. C. T. 4579, *wónedén* ib. Leg. 712 etc.

Das auf eine unbetonte, aber tonfähige Silbe romanischer wie germanischer Wörter folgende *e* ist in der Regel stumm, so z. B. in Wörtern wie *banere, manere, lovere, ladyes, housbondes, thousandes,* die gewöhnlich in rhythmischer Verwendung, wie es auch wohl in prosaischer Rede der Fall war, zweisilbige Lautung hatten, also: *baner, maner, lover, ladys, housbonds, thousands.* Indes begegnen auch manche Fälle von metrischer Messung dieses *e,* namentlich bei Orm, der es in der Regel nur vor folgendem Vocal oder *h* verstummen lässt, z. B.: *cneolénn meoklík(e) annd lútenn* 11392, *meocnéss(e) is þrínne kíness* 10699, *Forr dn godnéss(e) uss haveþþ dón* 185. Vor Consonanten und im Versschluss aber tritt bei Orm Vollmessung ein: *Ennglísshe ménn to láre* 279; *God wórd annd gód tiþénnde* 158; *forrþí birrþ áll Cristéne fóllc* 303; *Goddspélless hállȝhe láre* 14, 42, 54; *þa Góddspelléss neh álle* 30; andere Beispiele: *And þó þet wéren gétserés* Poema Mor. M. S. D. v. 269; *For thóusandés his hóndes máden dýe,* Chaucer, Troil. V, 1816 *enlúminéd* ib. ABC 73.

In viersilbigen Wörtern kann das auf eine unbetonte, aber tonfähige Silbe folgende End-*e* je nach Belieben und Bedürfnis verstummen oder vollgemessen werden. Wörter wie *útrydère, sóudanèsse, émperóures, árgumèntes* können also entweder dreisilbig oder viersilbig behandelt werden, z. B.: Vollgemessen: *Bifórr þe Rómanísshe kíng* Orm 6902; *Annd síkerrlíke trówwenn* 11412; *þurrh hállȝhe Góddspellwríhhtess* ib. 160; *Till híse Lérninngcníhhtess* ib. 235; *Annd púrrh þin Góddcunndnésse* ib. 11358; *An Gódd all úntodéledd* 11518; *I glúternésse fállenn* 11636; *þurrh flǽshess únntrummnésse* ib. 11938; *in stránge ráketéȝe* Poem. Mor. 281; *a thínge unstédeféste* ib. 319; *bifóre héovenkínge* ib. 352 etc. Verklingend: *And þá, þe úntreowwnéss(e) dide þín* Poema Mor. 267; *þéosternéss(e) and éie* ib. 279; bei Orm nur vor Vocalen oder *h*: *Forr són se glúternéss(e) iss dǽd* 11663 etc.

§ 89. Betrachtung der einzelnen Flexionsendungen. Die Endung *-es* des Gen. Sing., Nom. Plur. und des Adverb wird in zweisilbigen Wörtern *a)* gewöhnlich vollgemessen, z. B.: *Ac þét we dóþ for gódes lúue* Poem. Mor. 56; *from éuery shíres énde* Chauc., Prol. 15; *And élles cértain wére théi to blúme* ib. 375 oder *b)* selten synkopiert, respective verschleift: *Ure álre hláuerd fór his þrélles* Poem. Mor. 189. *He mákede físses in þére sé* ib. 83. *I sáugh his sléves purfíled* Chauc. Prol. 193. *The ármes of dáun Arcíte* ib. Kn. T. 2033. *Or élles it wás* Sq. T. Bei dreisilbigen Wörtern ist das Gegentheil der Fall. Vollmessung begegnet nur bei dem silbenmessenden Orm öfters, sonst selten (s. oben); das Gewöhnliche dagegen ist Synkope oder Verschleifung: *a sómeres dáy* Chauc. Sq. T. 64. *Gréyhoundes he hádde* ib. Prol. 190; *hóusbondes át that tóun* Kn. T. 78; *the távernes wél* Prol. 240.

Im Neuenglischen ist in allen Fällen (abgesehen natürlich von solchen, in denen die Natur des Endconsonanten das tönende *e* bedingt, und die hier daher nicht weiter in Betracht kommen) Elision die Regel, und im Gegensatz zum Mittelenglischen tritt Vollmessung nur in Ausnahmsfällen zutage, namentlich bei den ersten neuenglischen Dichtern, die sich die tönende Endung gelegentlich gestatten, um eine unbetonte Silbe zu gewinnen, z. B.:

The níghtès cár the stárs abóut doth bríng. Surrey 15.
Sometíme to líve in lóvè's blíss. Wyatt 119.
That líke would nót for áll this wórldès wéalth, Spenser F. Q. I, IX, 31.
The héat doth stráight forsáke the límbès cóld, Wyatt 205.
Bé your éyès yét mōon-prōofe, Ben Jonson I, 979.

Die gewöhnliche Lautung dieser Wörter ist *night's, love's, world's, limbs, eyes* und so in allen anderen Fällen.

Das Verstummen des *e* in der adverbialen Endung *es* wird schon durch die Schreibung dieser Wörter in gewissen Fällen angedeutet, z. B. in *else, hence, thence, whence* (statt des mittelenglischen *elles, hennes* etc.), und auch in solchen Wörtern, in denen es in der Schrift noch erhalten ist, wie z. B. in *whiles, unawares,* ist es verstummt und wird in neuenglischer Zeit wohl niemals mehr metrisch als Silbe verwertet. Nur *certes* begegnet vereinzelt zweisilbig, so noch bei Elis. Barr. Browning:

I wáil, I wáil, and cértès thát is trúe I, S. 55.

§ 90. Die Endung *-en* des Nom. Plur. des Substantivs, der Präpositionen, des Infinitivs, des starken Part. Perf., des Plur. des Präs. und Prät. starker und schwacher Verba wird im Mittelenglischen *a)* in der ersten Zeit gewöhnlich vollgemessen und später hauptsächlich, wenn auch nicht ausschließlich, zur Vermeidung des Hiatus vor Vocalen und *h*, z. B. *His éyen stépe* Chauc., Prol. 201; *Bifórenn Crist allmáhhtig Gódd* Orm 175; *Befóren ánd behýnde* Alexius II, 393; *Abóven álle nációuns* Chauc., Prol. 53; *þú schalt béren hím þis ríng.* Floris and Blanchefl. 547; *Fór to déelen wíth no swích poráille* Chauc., Prol. 247; *bifórenn* Orm 13856, *forlórenn* ib. 1395; *Sche wás arísen ánd al rédy díght* Chauc., Kn. Tale 183; *Swa þátt tezz shúlenn wúrrþen þér* Orm 11867, *þatt háffdenn cwémmd himm í þiss líf* ib. 210; *A'l þet wé misdíden hére* Poem. Mor. 99; *Hir hósen wéren óf fyn scárlet réed* Chauc., Prol. 456; *For thís ye knówen ál so wél as I'* ib. 730; *A kné hy béden álle* Alexius II, 384 etc.; *b)* synkopiert oder verschleift, zumal in späterer Zeit nach meistens schon eingetretenem Abfall des *n* bei Präpositionen und Verbalendungen: *Hastów had fléen al nýght* Chauc., Manc. Prol. 17; *She bóthe hir yónge children vntó hir cálleþ* Cl. T. 1081; *Hís póre féren he délde* Alexius II, 210; *Hálles*

and bóures, óxen and plóugh ib. 12. *Biförr þe Rómanísshe kíng* (statt *biforenn*) Orm 6902; *is bórn: þat wénten hím biförn* Chauc., Man of Lawes, T. 995/7; *withóuten dny raunsóun* ib. Kn. T. 347; *withínne a lítel whýle* ib. Sq. T. 590; — *And únderfóngen his kínedóm* Flor. and Blanchefl. 1264; *þei máde sówen in þát cité* Alexius I, 577; *Bíddeþ his mén cómen him nére* ib. 134; *Horn: iborn* King Horn 137/8, *forloren: Horn* ib. 479/80; *Was rísen and rómede* Chauc., Kn. T. 207; *my líef is fáren on lónde* ib. N. Pr. T. 59; — *And fórth we ríden a lítel móre than páas* ib. Prol. 852; *þei drýven him ófte tó skōrnĭnge* Alexius I, 308; *þei rísen alle úp with blíþe chére* ib. 367; *þei cásten upón his cróun* ib. 312; *And wíssheden þat hé were déd* Alexius II, 335 etc.

Im Neuenglischen ist diese Endung sehr eingeschränkt und wird nur noch in den seltensten Fällen tönend im Verse verwendet. Die Plural-Endung *-en* begegnet öfters bei Surrey und Wyatt in *éyen* statt *éyes*, und zwar im Reim, wie *éyen: mine* Surrey 14, wie auch im Inneren des Verses: ib. 126, 128; Wyatt 8, 17 etc.

Auch die Präpositionen auf *-en* sind selten. Hin und wieder kommt noch das alte *withóuten* vor, und zwar vollgemessen: *withóuten dréad* Surrey 95; *withóuten énd* Spenser, F. Q. II. IX, 58. Die alterthümliche Infinitivform auf *-en* begegnet gleichfalls noch hin und wieder bei den älteren Dichtern: *in váyn: sáyen* Surrey 31, *his flócke to víewèn wíde* Spenser, F. Q. I. 1, 23; *to kíllen báid* Shaksp., Pericl. II, Gower 20; desgl. die alte Plural-Endung auf *-en*: *dischárgen cléan* Sur. 30; *fen: lífedén* Spenser, F. Q. II, X, 7; *and wáxen ín their mírth* Shaksp.. M. N. Dr. II, 1, 56.

Nur bei der Part. Perf.-Endung *-en* kommen nach gewissen Consonanten (vgl. S. 141) häufig Vollmessungen vor, z. B. *the frózen héart* Surrey I; *gótten óut* ib. 10; *the strícken déer* ib. 54; *hast táken páin* Wyatt 99. Hier sind die vollen Formen in der Sprache erhalten geblieben. Nur vereinzelt begegnet es, dass abgeschliffene Formen, wie *come*, die alten vollen Formen wieder annehmen und vollgemessen werden, z. B. *till he cómèn háth* West (Poets IX, 484). Wo contrahierte Formen vorliegen, werden sie auch metrisch nur so verwendet. wie z. B. *grown* Sur. 13, *known* ib. 45, *swoln* ib. 8, *befallen* ib. 26, *drawn* Wyatt 160. Wirkliche Ver-

schleifungen werden hergestellt entweder durch Ausstoßung des stammauslautenden Consonanten, wie in *ta'en* Sur. 44 (statt *taken*), oder durch Verschleifung der Endung: *hath gíven a plúce* Sur. 108; *is béaten with wínd and stórm* ib. 157 etc.

§ 91. Die Endungen *-er, -est* des Comparativs und Superlativs werden in der Regel vollgemessen. *Hórn is fáirer púne beo hé* King Horn 330; *No lénger dwélle hý ne mýghte* Alexius II, 85; *But ráther wólde he yéven* Chauc., Prol. 487.

Vollmessung. respective tönende Lautung begegnet außerdem noch in den unaccentuierten Reimen *Hángest : fáirest* Layamon 13889/90; *Hángest : héndest* ib. 13934/5; wird solchen Wörtern ein flexivisches *e* angehängt, so dass sie dreisilbig werden, so wird dies gewöhnlich elidiert oder apokopiert. *Fór he ís the fáireste mán* King Horn 787; *hire grétteste óoth* Chauc., Prol. 120; *The férreste ín his párisshe* ib. 494; Verschleifung, respective Synkopierung: *Sche móst wíþ hím no lénger abíde* Sir Orfeo, v. 328; *No lénger to héle óf he bráke* Alexius II, 127; bei der Superlativ-Endung selten: *Annd állre láttst he wúndedd wáss* Orm 11779, 11797; *Was thóu not fúrist of ángels álle?* Towneley, Myst. S. 4.

Im Neuenglischen werden diese Endungen ähnlich behandelt. Die Comparativ-Endung *-er* ist wegen des silbenbildenden Auslautes in der Regel tönend, und selbst in Verschleifungen verklingt sie nicht völlig, namentlich nicht vor folgendem Consonanten, z. B.:

The nígher my cómfort ís to mé Sur. 37.
Or dó him mightier sérvice ás his thrálls Milton, P. L. IV, 1, 49;

doch auch vor Vocalen kann sie nicht mit denselben zu einer einzigen Silbe verschmelzen.

Auch die Superlativ-Endung wird in der Regel vollgemessen verwendet, z. B.

In lóngest night, or ín the shórtest dáy: Sur. 16.
Now léss than smállest dwárfs, in nárrow róom Milton, P. L. I, 779.

Gleichwohl kommen hier, namentlich bei den ersten neuenglischen Dichtern, manche Beispiele vor von Synkopierung des *e*, z. B.: *the méekest of mínd* Sur. 77; *the swéet'st com-*

pánions Shaksp., Cymb. V, 5, 349; *the stérn'st good-níght* Macb. II, 2, 4. Häufig begegnen solche Formen bei Ben Jonson.

§ 92. Die Endung *-est* der 2. Pers. Sing. Präs. Ind. und desselben Modus der schwachen Perfectformen wird meistens vollgemessen: *Annd sẽȝȝest swíllc annd swíllc wass þú* Orm 1512; *Annd ȝíff þu fẽȝesst þréo wiþþ þréo, þa findesst tú þær séce* Orm 11523/4; *That bróughtest Tróye* Chaucer, N. Pr. T. 408; *Thow wálkest nów* Kn. T.; *þat gód þat þóu þénkest do mé* Alexius II, 304; *Hou mȳȝtest þóu þus lónge wóne* Alex. I, 455; *And wóldest névere ben aknówe* ib. 461. Oftmals jedoch begegnet auch Synkopierung, respective Verschleifung, meistens nach vocalischem oder vocalisch erweichtem Stammauslaut: *ȝiff þú seȝȝst tátt tu lúfesst Gódd* Orm 5188; *þu wénest þat éch song béo grislích* Owl and Night 315; *þu schríchest and ȝóllest to píne fére* ib. 223; *Thou knówest him wéll* Chauc., Blanche 137; *Trówest thou? ly our Lórd, I wíll thee sáy* ib. 551, *þou mȳȝtest have bén a grét lordíng* Alex, I, 511.

Im Neuenglischen verhält es sich gerade umgekehrt: Synkopierung ist die Regel, z. B. *Now knówest thou áll* Sur. 27; *That mákest but gáme* Wyatt 30 etc. etc. und Vollmessung die Ausnahme, z. B.: *What frámèst thóu* Sur. 158; *And lóokèst tó commánd* Shaksp. H. 6, I, 1, 38, die selbst bei den älteren Dichtern nicht oft und bei denjenigen der Neuzeit nur vereinzelt vorkommt.

Súch as thou stándèst, púle in thé drear lígth, Eliz. Barr. Browning I, 4.

Wan Scúlptor, wéepèst thóu to táke the cást? Tennyson, Early Sonn. 9.

§ 93. Die Endung *-eth* (im Norden *-es, -is*) der 3. Pers. Sing. Präs., des Plur. des Präs. und des Imperativs kommt im Mittelenglischen meistens vollgemessen vor, hauptsächlich während der ersten Jahrhunderte, z. B.: *It túrneþþ hémm till sínne* Orm 150; *þat spékeþþ úff þe déofell* ib. 11944; *þat éfre annd éfre stánndeþþ ínn* ib. 2617; *þánne hi cúmeþ éft* Poema Mor. 236; *Hi wálkeþ éure* ib. 239; *So príkeþ hém natúre* Chaucer, Prol. 11; *Cómeþ álle nów to mé* Alexius II, 337; *A'nd afóngeþ ȝoure méde* ib. 375. Doch ist ebenfalls schon in der ersten Zeit Verschleifung, respective Synkopierung öfters anzutreffen und nimmt in der Folge mehr

und mehr zu. *Boc sé33þ þe bírrþ wel 3émenn þé* Orm 11 11981; *Annd á33 affiérr þe góddspell stánnt* ib. 33; *thínkeþ, here cómeþ my mórtel énemý,* Chauc., Kn. T. ' *Comeþ nér, quoth hé* ib., Prol. 839; *þat háveþ traváille* Ale I, 350; *Thai háldis this lánd agáyne resóune* Barbour's B I, 488.

Im Neuenglischen kommen anfangs noch Endungen *-eth* und *-es ('s)* nebeinander vor; später wird *-eth* gebraucht, wenn Vollmessung, *-es ('s)* wenn Synkopie einzutreten hat, doch ohne dass diese Regel conseq befolgt wird. Im ganzen ist das Verklingen des *e* Gewöhnliche, wie in: *begins* Sur. 1, *seems* ib. 2, *learns* Wy welches auch bei der Schreibung mit *-eth* vorkommt *hím that lóveth not mé* Wyatt 57; *that séeth the héavens* Su Vollmessung ist das Seltenere: *But áll too láte Love léa mé* Sur. 5; *Lóve that líveth and réignèth ín my thóught* Su Bei Shakspere und seinen Zeitgenossen kommt sie ziemlich oft vor (vergl. Hertzberg, Shakespeare-Jah XIII, p. 255—257) und auch bei neueren Dichtern noch einzelt, z. B. bei Keats im Reime: *death : overshádowéth* p.

§ 94. Die Endung *-ed* (nördlich *-id, -it*) des Partic. der schwachen Verba wird gewöhnlich vollgemes *Mín Dríhhtin háfeþþ lénedd* Orm 16; *Annd íce itt háfe fór té* ib. 25; *Annd térfore háfe icc túrnedd itt* ib. 129; *ip áfte síthes* Chaucer, Prol. 485; *hadde swówned wíth a chére* ib. Kn. T. 55; *Nóu is A'lex dwélled þóre* Alexius I, *Lóverd, ipánked bé þou áy* ib. 157; *A wéile gret quhíle duéllyt hé* Barbour's Bruce I, 359. Indes begegnen öfter Verschleifungen, respective Synkopierungen: *wh till E'nnglissh háfe wénnd* Orm 113, 147; *þatt háffdenn cw himm í þiss líf* ib. 211; *þet scúlle béo to dépe idémd* P Mor. 106; *His lónge héer was kémbd behýnde his bák* Ch Kn. T. 1285; *Fulfíld of íre* ib. 82; namentlich abe Proparoxytonis: *ybúried nór ibrént* ib. 88; *and hán cáried sófte* ib. 163; *And bén yhónowrid ás a kýng* Al I, 5, 12 (MS. N).

Auch für diese Endung ist schon bei den ersten englischen Dichtern Synkopierung *(-ed, 'd, t)* als Gewöhnlichere anzusehen: *óffer'd* Sur. 6; *transgrést* ib *that prómised wás to thée* ib. 35. Doch begegnet Vollmes

auch recht oft, zumal in adjectivischer Verwendung, z. B.: *the párchèd gréen restórèd ís with sháde* Sur. 1; *by well assúrèd móan* Wyatt 4; *but ármèd síghs* ib. 4; *false féignèd gráce* ib. 4. Dies gilt namentlich auch für die Dramatiker der Shakspere'schen Epoche (vergl. Metrik II, § 36), und auch bei den neueren Dichtern ist die Vollmessung dieser Endung nicht ungewöhnlich: *where wé've invólvèd óthers* Burns, Remorse, v. 11; *The chármèd Gód begán* Keats, Lamia, S. 185 etc.

§ 95. Die Endung *-ed (-od, -ud)* (verkürzt aus *-ede, -ode, -ude, -eden, -oden, -uden,* vergl. § 88), die der ersten und dritten Person Sing. und dem ganzen Plural des Perfects vieler schwachen Verba zukommt, wird in der Regel vollgemessen, da die eigentlichen Flexionsendungen *-e* und *-en* bereits zu Gunsten des Versrhythmus beseitigt, die apokopierten Formen also vor den synkopierten bevorzugt worden sind. *Mést al þét me líked(e) þó* Poema Mor. 7; *Oure lóverd þát al máked(e) iwís* Pop. Science 2; *He éndede and clépede yt Léicestre* Rob. of Glouc., S. 29; *The fáder hem lóued(e) álle ynóȝ* ib. *Hire óverlíppe wýpud(e) sché so cléne* Chauc., C. T. Prol. 107; *An óutridére þat lóved(e) vénerýe* ib. 165; *Ne máked hím a spíced cónsciénce* ib. 526; *þei préced évere nére and nére* Alex. I, 583 (MS. V).

Wie einige dieser Beispiele zeigen, begegnen gelegentlich wohl Verschleifungen dieser Endung, wenn sie in doppelter Senkung steht, doch keine eigentlichen Synkopierungen. Vgl. noch: *A'nd asségit it rýgorouslý* Barbour's Bruce I, 88; *Rúschyt and rélyt rúdlýe* ib. IX. 107; *and évere I hóped(e) of þé to hére* Alex. II, 482.

Für diese Endung ist schon zu Beginn der neuenglischen Epoche Synkopierung *([e]d, 'd, t)* entschieden das Gewöhnlichere: *defied* Sur. 10, *sustain'd* ib. 15; *opprest* Wyatt 107. Doch kommt auch Vollmessung manchmal vor: *I lóokèd báck* Sur. 4; *I néver próvèd nóne,* namentlich bei dem archaisierenden Spenser und den Dramatikern jener Epoche, in Shaksperes Jugenddramen aber viel häufiger als in denen seiner letzten Periode (vgl. die Bemerkungen in § 161 über dessen *blank verse*). Bei den neueren Dichtern begegnet Vollmessung dieser Endung gleichfalls vereinzelt, sogar im Reim: *said: she vánishèd* Keats, Lamia S. 202.

§ 96. Das End-*e* ist für die mittelenglische Rhythmik von derselben Bedeutung wie für die neuhochdeutsche. Denn es kann dort ebenso wie hier entweder als Senkung im Verse verwendet werden oder verstummen, respective verschleift werden. Dafür ist aber mehr die Umgebung, in der das End-*e* steht, als der etymologische Ursprung desselben von Bedeutung. Begreiflicherweise verstummt es meistens vor folgendem Vocal oder *h*, während es vor folgendem Consonanten seinen Silbenwert im Verse (als Senkung) gewöhnlich bewahrt. Doch kommen ziemlich viele Ausnahmen von dieser Regel vor, in denen es also vor folgendem Vocal oder *h* tönend verwendet wird, vor folgendem Consonanten dagegen verschleift oder apokopiert wird.

In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts wird es z. B. von Orm und anderen Dichtern noch in manchen Wörtern tönend verwendet, in denen es nach ten Brink, Chaucers Sprache und Verskunst, § 260, bei diesem Dichter, also in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, schon durchgängig stumm war.

Diese Wörter sind die oft auch ohne End-*e* geschriebenen Personal- und Possessiv-Pronominalformen *hire, oure, ȝoure, here, myne, thyne,* wenn sie nicht im Reime stehen. die Pluralformen *thise, some, swiche, whiche,* die starken Part. Perf.-Formen von Verben mit ursprünglich kurzsilbiger Wurzel bei apokopiertem *n* der Endung, z. B.: *come, drive, write, stole,* die zweite Person Sg. des starken Präteritums: *bare, tooke* mit Ausnahme von Wörtern wie *songe, founde* und anderen derselben Gruppe, ferner die Verbalformen *were* und *made,* die Substantive *sone, wone,* die romanischen Wörter auf *-ye, -aye, -eye,* die Wörter *before, tofore, there, heere.*

Für die meisten dieser Fälle können aus früheren und zum Theil auch aus späteren Dichtern leicht Belege beigebracht werden, dass das *e* metrisch gemessen wurde, z. B.: *Off úre sáwless néde* Orm 11402; *patt úre Láferrd Jesu Crist* Orm 11403, 11803, 11984 etc.; *ȝerne hy þónkede oúre drighte* Alex. II, 35; *Annd ȝúre sáwless fóde iss éc* ib. 11691 etc.; *patt ȝúre préostess hallȝhenn* ib. 11694; *Till híse déore þéowwess* ib. 11556; *Annd híse láȝhess háldenn* ib. 11704, 11848,

11859 etc.: *Att álle þíne néde* ib. 11366, 11914 etc.; Owl. and Nyghtingale 220, 221 etc.; *Cástel gód on míne ríse* ib. 175, 282; *Forȝíve hemm hére sínne* Orm 86; *Annd wílle iss híre þrídde múhht* Orm 11509, *Fore híre héorte wás so grét* Owl. and N. 43, 44 etc.; *Forr súme ȝéornenn ðorpliȝ þíng* Orm 11511 etc.; *At súme síþe hérde ich télle* Owl. and N. 293; *For þéȝ he wére hwíle bréme* Owl. and N. 202, 203 etc.; *Hy wólde here sóne shólde wíve* Alexius II, 94, 110, 112 etc.; *þése wíkkede fóde* ib. 333; *And máde mé wíþ him ríde* Sir Orfeo 153 etc.

Natürlich begegnen diese Wörter auch schon in früher Zeit mit apokopiertem, respective verschleiftem *e*, wie einige Beispiele zeigen mögen: *Annd þéowwtenn wél wiþþ áll þin múhht* Orm 11393; *Min héorte atflíhþ and fúlt mi túnge* Owl. and N. 37; *And múkest þine sóng só unwíht* ib. 339; *þúr þe úle sóng hire tíde* ib. 26, 441; *Hire þónkes wólde þé totóse* ib. 70; *þát ich schúlle tó hire flíe* 442; *þa wére he þér bikæchedd* Orm. 11628; *he wére ischóte* Owl. and N. 23, 53 etc.; *Annd súme itt áll forrwérrþenn* Orm 11512; namentlich aber kommen sie später so verwendet vor: *An ýmage óf hire sóne* Alex. I, 105; *peróf to gód þei máde here móne* ib. 32; *Entúned ín hire nóse* Chaucer, C. T. Prol. 123 etc.: *And lóke síre at ȝóure pilgríme* ib. 394; *Sómme þat óf þe ínne wére* Alex. II, 325; *Fúste þey wére ysóught poróugh* ib. 14; *And thére oure óst biyán* ib. 827; *Nought gréveth ús youre glórie índ honoúr* ib. Kn. T. 59; *Have mércy ón oure wó and oúre distrésse* ib. 61; *þúrgh youre géntilnésse* ib. 62; *índ hire fálse wheél* ib. 67; *At níght was cóme intó that hústelríe* Chaucer, C. T. Prol. 23; *and pílgryms wére they álle* ib. 26, 59, etc.; *With hím ther wás his sóne a yóung squyér* ib. 79; *In móttelèye and hígh* ib. 271; *cómpanye in yóuthe* ib. 461; *no vílanye is ít* ib. 740 etc.

§ 97. Folgende Beispiele mögen dazu dienen, die beliebige, d. h. entweder vollgemessene oder unterdrückte, respective verschleifte Verwendung des End-*e* in sonstigen Wörtern nach den verschiedenen grammatischen Arten desselben zu veranschaulichen, wobei unter *a)* jedesmal die Vollmessung, unter *b)* die entgegengesetzte Verwendung verzeichnet ist. 1. Inf. *a) And stónde úpe gódes knýght*

Alex. II, 269; *to télle yów áll the condícioún* Chauc.. Prol. 38; *b) to táke our wéy* ib. 34, *Mén mote ȝeve sílver* ib. 232; Part. Perf. starker Verba, *a) ydráwe né ybóre* Sq. Tale 336, *þó þe child ybóre wás* Alex. II, 37; *b) Ybóre he wás in Rówe* ib. 6, *Though hé were cóme agáin* Chauc., Sq. Tale 96, *ycóme from his vïáge* ib. Prol. 77 etc. 2. Verschiedene Personenendungen der Verbal-Flexion *a) þát ich réde wé beginne* Cant. Creat. E. 225, *And yét I hópe, púr ma fáy* Chauc., Sir Thop. ed. Skeat, v. 2010, *and máde fórward* Chauc., Prol. 33, *and wénte fór to dóon* ib. 78, *Yet hádde hé but lítel góld in cóffre* ib. 298, *Yéres hádde féle* Alex. II, 93, *And séyde tó her púis* Alex. I, 69, *For cáttel hádde þéy ynógh* Chauc., Prol. 373, *gládly wólde préche* ib. 480; *b) devóutly wólde he téche* ib. 481, *I trówe ther nówher nón is* ib. 524, *I trówe some mén* ib. Sq. T. 213, *So hádde I spóken* Chauc., Prol. 31, *hádde he bé* ib. 60, *children betwéen them hédde þei nóne* Alex. I, 31, *Bote méte fóunde þeȝ nón saundóute* Cant. Creat. O. 62, *if thát sche sáwe a móus* Chauc., Prol. 144 etc. 3. Flexionsendungen germanischer Substantive *a) His nékke whít* Chauc., C. T. Prol. 238, *Of wóode-cráft* ib. 210, *whán the sónne wás to réste* ib. 30, *a spánne bróod* ib. 155, *of sínne léche* Alex. I, 59, *He ȝéde tó a chírche-héi* ib. 97, *íl for lóve míne* Alex. II, 87, *and ín þi fáder hóuse wóne* ib. 89, *of héwe brýght* ib. 100, *while gód in érþe máde mán* Cant. Creat. E. 26, *At méte wél itáught* Chauc., Prol. 127, *with a yérde smérte* ib. 149, *Ne óf his spéche dáungeróus* ib. 517, *As wéll in spéche ás in cóntenánce* Sq. T. 93: *b) Tróuthe and honóur* Prol. 46, *Thát no dróþe ne fílle* ib. 131, *in évery hólte and héethe* ib. 6, *In hópe to stónden* ib. 88, *And bý his sýde a swérd* ib. 112, *tó the pýne of hélle* Cant. Creat. O. 240, *wiþ léme and lým* ib. O. 280, *þurch príde þat ín his wórd was lízt* ib. E. 14. 4. Romanische Substantive *a) átte síege hádde he bé* Chauc., Prol. 56, *ín hire súuce dépe* ib. 129, *Is sígne thát a mán* ib. 226; *b) And báthed éuery véyne in swích licóur* Chauc. Prol. 3, *of áge he wás* ib. 81, *his bénefíce to hýre* ib. 507. 5. Adjective *a)* meist nach dem bestimmten Artikel, Pronomen und als Pluralform: *and ín the Gréte Sée* ib. 59, *the férste níȝt* Alex. I, 55, *þat ílke dáy* ib. 159, *þe déde córs* ib. 420, *cómen of hýe kinne* Alex. II, 99, *The téndre cróppes ánd*

the yónge sónne ib. 7, *his hálfe cóurs irónne* ib. 8, *with his swéete bréethe* ib. 5, *to séken stráunge stróndes* ib. 13, *and smále fówles* ib. 9, *Póuere mén to clópe and féde* Alex. I, 10, 13, 93 etc. *with mílde stévene* Alex. II, 72, *O dére cósyn* Kn. T. 376, *annd álle fúle lússtess* Orm 11656; *b)* meist nach dem unbestimmten Artikel, doch auch sonst: *Annd álle þe flæshess kággerlé33c* Orm 11655, *a fáyr forhéed* Prol. 254, *as ís a póure scolér* ib. 260, *as méke as ís a máyde* ib. 69, *a shéef of pécok árwes bríght and kéne* ib. 104. 6. Adverben und Präpositionen: *Míldelíche hé him grétte* Alex. II, 296, *Ríght abóute nóne* ib. 387, *And sófte bróuȝte hém obédde* ib. 23, *Ful ófte títne* ib. 52, *and fáyre rýde* 94, *Ful lúde sóngen* Sq. T. 55, *Abóute príme* Kn. T. 1331, *abóue érþe* Cant. Creat. E. 573; *b) Fáste þei wére ysóught þorúgh* Alex. II, 14, *And éek as lóude as dóth* Prol. 171, *Ther ís namóre to séyne* ib. 314; *stílle as ány stóon* Sq. T. 171, *Sítteþ stílle withóuten stríf* Alex. I, 1; *Abóute this kýng* Kn. T. 1321, *Children betwéne hem hédde þei nóne* Alex. I, 31, *wiþýnne a whýle* Cant., Creat. O. 29, *ȝif ȝít oure lórd abóue þe skýj* ib. O. 186. 7. Zahlwörter: *a) she hádde fýve* Chauc., Prol. 460 (im Reim mit *ál hir lýfe*). *Fúlle séventéne ȝére* Alex. I, 179, 187, 321; *of fíue þóusende wínter and ón* Cant., Creat. E 462; *nóþer férste títne ne lást* ib. O. 356; *b) and fíue and twénti wínter and mó* Cant., Creat. E. 463; *For séventene ȝér hít is gán* Alex. I, 194; *táken þe ténde part óf þy gúod* Cant., Creat. O 332; *álle þe béstis* ib. 173.

§ 98. In südlichen Denkmälern bleibt das End-*e* länger metrisch verwertet als in nördlichen, wie dies auch dem thatsächlichen Sprachgebrauche in beiden Gegenden entspricht. Im Sir Tristrem (ed. Kölbing 1882), entstanden etwa um 1300, wird das End-*e* noch vielfach als Senkung des Verses verwendet; ebenso, wenn auch in geringerem Umfang, im Cursor Mundi (c. 1320) und in den Metrical Homilies ed. Small (c. 1330), noch seltener schon bei Laurence Minot (c. 1352) und Thomas of Erceldoune (ed. Brandl 1880). Für dies letztere Denkmal wird das tönende End-*e* von dem Herausgeber, entgegen ten Brink und Luick, ganz geleugnet. In Barbour's Bruce (c. 1375) bleibt es metrisch völlig unberücksichtigt (vgl. Luick, Anglia XI, 591, 592).

Gleichwohl sind in der späteren Kunstpoesie des Nordens, die vielfach durch englische Dichter, namentlich Chaucer, beeinflusst wurde, zahlreiche Fälle von metrischer Messung mancher der bisher betrachteten Flexionsendungen, zumal auch der verschiedenen Arten des End-*e* zu finden. Ja, bei King James I, einem der bedeutenden schottischen Dichter, findet sich in dieser Hinsicht der Chaucer'sche Versgebrauch uneingeschränkt und zum Theil sogar sein Sprachgebrauch durchgeführt (vgl. King James I., *The Kingis Quair,* ed. by W. W. Skeat, *Scottish Text Society* I, 1883/4), wie einige Beispiele zeigen mögen: *Myn éyen gán to smért* Str. 8; *To séken hélp* 99; *that néver chánge wóld* 87; *That féynen óutward* 136; *That ménen wél* 137; *We wéren áll* 24; *Líke to an hérte schápin vérily* 48; *Thús sall on thé my chárge béne ilóid* 120; *in lúfe fór a whíle* 134; *Now, swéte bírd, say ónes tó me pépe, I dée for wó: me thínk thou gýnnis slépe* 57; *And ón the smále gréne twístis sít* 33; *Endýting ín his fáire látyne tóng* 7; *Within a chámber, lárge, rówm, and fáire* 77. Auch bei anderen schottischen Schriftstellern kommen diese Erscheinungen, wenn auch viel seltener, vor, z. B. bei Dunbar: *Amáng the gréne rispis ánd the rédis* Terge 56; *And gréne lévis dóing of déw doun flét* Thrissil and Rois 49; *scho sénd the swéfte Ró* ib. 78; *when Mérche wés with váriand wíndis pást* ib. 1.

Nur die Flexionsendungen des Substantivs und des Verbums werden hier häufiger tönend im Verse verwendet, z. B.: *Had máid the bírdis tó begín thair hóuris* Thrissil and Rois 5; *of flóuris fórgit néw* ib. 18; *the blástis óf his hórne* ib. 34; *In át the wíndow lúkit bý the dáy* ib. 10; *And hálsit mé* ib. 11; *Bálmit in déw* ib. 20; *The pérlit dróppis schúke* Terge 14. Bei Lindesay werden die volleren Flexionsendungen noch metrisch verwertet: *E'leméntis: intént is* Monarchie 247/8; *thay cán nocht ús it: abúsit* Satire 2897/8; *Quhov I' ressávit cónfort* Monarchie 132; *Lyke áurient péirles ón the twístis háng* ib. 136. Das End-*e* dürfte aber bei ihm, wenn überhaupt, nur selten als Senkung des Verses auftreten.

Bei gleichzeitigen südlichen Schriftstellern, die schon der neuenglischen Zeit angehören, ist jedoch das Vorkommen des tönenden End-*e* noch in mehreren Fällen zu constatieren,

wenn auch nur als seltene Ausnahme, z. B.: *The sótè séason, that búd and blóom forth bríngs* Surrey, p. 3; *Thát the Gréeks bróught to Tróyè tówn* ib. 21; *Hersélf in shádow óf the clósè night* ib. 138; *Agáinst the búlwark óf the flésh frúil* Wyatt 207; *But tréated áfter á divérsè fáshion* ib. 7.

Spenser scheint die Vollmessung des End-*e* trotz seiner archaisierenden Schreibweise nicht mehr zuzulassen.

§ 99. Ebenso wie die Flexionssilben sind auch die Ableitungssilben doppelter Behandlung unterworfen. Dabei sind aber die germanischen Ableitungssilben von geringem Interesse, da sie theils bereits mit dem Stamm verschmolzen sind, theils ihrer vollen Lautung wegen nur als volle Silben verwertet werden können, wie z. B. *-ing*, *-ness*, *-y*, *-ly*. Nur einige sind so beschaffen, dass sie zweifacher Behandlung zugänglich sind, z. B. *-en*, *-er*, *-le*, meist mit vorhergehendem Consonanten. Von diesen wird bei der Besprechung der Silbenverschleifung die Rede sein.

Von viel größerer Bedeutung sind die romanischen Ableitungssilben, und namentlich diejenigen, welche mit einem *i*, *e* oder *u* nebst folgendem Vocal anfangen, wie *-iage*, *-ian*, *-iaunt*, *-iance*, *-ience*, *-ient*, *-ier*, *ioun*, *-ious*, *-eous*, *-uous*, *-ial*, *-ual*, *-iat*, *-iour*. Wörter mit derartigen Endsilben werden nämlich im Versrhythmus verschieden behandelt, indem jene Endungen nach Belieben vollgemessen oder verschleift, d. h. bald als eine Silbe, bald als zwei Silben im Verse verwendet werden.

Die vollgemessenen Formen kommen jedoch viel seltener im Versinnern, wo sie übrigens auch überall anzutreffen sind, als im Versschluss vor, wo die Endsilben die letzte Hebung bilden und große Erleichterung für den Reim gewährten. Es darf daraus wohl geschlossen werden, dass die verschleifte oder einsilbige Aussprache (Synicese) schon in der spätmittelenglischen Zeit die gewöhnliche war, obwohl Vollmessungen eben wegen der Erleichterungen, die sie für den Reim gewährten, entschieden häufiger anzutreffen sind, z. B. *viáge : pílgrimáge* Chauc., C. T. Prol. 77/8; *langáge : márriáge* Chauc. Prol. 211/2; *térciáne : bane* N. Pr. T. 139/40; *córdiál : spéciál* Prol. 443/4; *ethériáll : impériáll* Lyndesay, Monarchie 139/40; *curát : licénciát* Chauc., Prol. 219/20; *laste : ecclésiáste* 707/8; *réverénce : cónsciénce* ib. 225/6;

offénce: páciénce Kn. T. 225/6; *áscendént: páciént* Prol. 117/8; *obédiént: asséntib.* 851/2; *óriént: résplendént* Lyndesay, Monarchie 140/2; *resóun: condícióun* Chauc. Prol. 37/8; *toun: conféssióun* ib. 217/8; *dísposícióun: cónstellációun* ib. Kn. T. 229/30; *prisóun: compássióun* ib. 251/2; *ymágynációun: impréssióun: illúsióun* James I, Kingis Quair, Str. 12; *nációun: mýlióun: méncióun* ib. Str. 78; *cúrióus: hous* Chauc., Prol. 577/8; *vértuóus: hous* ib. 251/2; ähnlich Lyndesay, Monarchie 28—32; 44/5; 48—52; 75—79; 102—106 etc.; *glórióus: précióus* ib. 151/2; *ámoróus: Mercúrióus* ib. 158/9 etc. etc. Beispiele für Synicese: *Ful wél bilóved and fámuliér was hé* Chauc., Prol. 215; *And spéciallý* ib. 15; *a cúrious pýn* ib. 196; *Perpétuellý, not ónly fór a yéer* Kn. T. 600; *Suspéceous wás the* Clerk T. (Skeat) 540; *This sérgeant cám* ib. 575, 582 etc.

Später nimmt die Synicese mehr und mehr zu, hauptsächlich im Norden, z. B. bei Dunbar: *with váriand windis pást* Thrissill and Rois 1; *wíth ane órient blást* ib. 3; *So bústeous ár the blástis* ib. 35; *ane ínhibítioun thár* ib. 64 (aber *condítióun: renówn: fassóun* 79—82); *Discírnyng áll thair fássionis ánd efféiris* ib. 128; *A rádius croún* ib. 132; *Impériall bírth* ib. 147; aus Lyndesay, The Monarchie: *On sénsuall Láste* 9; *Lyke áurient péirles* 136; *and búrial bémes* 142; *his régioun áurorálll* 148; *Quhilk situate ár* ib. 166; *melódious ármonýe* 195; *Off thát mellífluous, fámous* ib. 232; *And síc vaine súperstítioun tó refúse* 242; *The quhílk gaif súpience* 249.

In neuenglischer Zeit ist im Gegensatz zu Chaucer und anderen frühmittelenglischen Dichtern die Synicese solcher Silben in Übereinstimmung mit dem wirklichen Sprachgebrauch das Gewöhnliche, während die Vollmessung nur noch bei den ersten neuenglischen Dichtern öfters, später aber nur vereinzelt anzutreffen ist. Nur für die letztere Erscheinung ist es nöthig, einige Belege beizubringen:

To wóe a máid in wáy of márriáge, Shksp. Merch. II, 9, 13
My búsiness cánnot bróok this dálliánce; ib. Err. IV, 1, 59
Becáme the áccents óf the váliánt; ib. H. 4, B. II, 3, 25
And yét 't is álmost 'gáinst my cónsciénce; Haml. V, 2, 307
I dó volítient, nót obédiént Eliz. Barr. Browning I, p. 6

The véry chúrches are fúll of sóldiérs, Coleridge Piccolomini I, sc. 1.
And áfter hárd condítións of péace, Surrey 173
A'll the sad spáces óf oblívión: Keats, p. 257
But Brútus sáys he wás ambítióus Shaksp., Caes. III, 2, 91
And lóoking róund I sáw, as úsuál, D. G. Rossetti I, p. 64.

Zahlreiche andere Beispiele finden sich Metrik II, § 40.

§ 100. Der dem gewöhnlichen Sprachgebrauch widerstrebenden Vollmessung der im letzten Paragraphen besprochenen romanischen Endsilben steht die gleichfalls von der natürlichen Aussprache abweichende Zusammenziehung anderer Silben, respective Wörter, gegenüber und dient dem gleichen Zweck, nämlich die Silbenzahl des Wortes, beziehungsweise der Wörter des Verses, der Taktzahl desselben anzupassen, in jenem Fall durch Dehnung eines Wortes über die gewöhnliche Silbenzahl hinaus, in diesem Fall durch Verminderung der Silbenzahl zweier zusammenstehender Wörter.

Während bei jener, der Vollmessung, eine sonst schnell und undeutlich gesprochene Silbe deutlicher und langsamer gesprochen wird, als in gewöhnlicher Rede üblich ist, wird bei dieser, der Silbenverschleifung, eine Silbe undeutlicher und rascher gesprochen, als es in gewöhnlicher Rede zu geschehen pflegt, öfters sogar bis zur völligen Unterdrückung der betreffenden Silbe. So ist die Silbenverschleifung je nach dem Grade der Contraction entweder der doppelten Senkung oder vollständigen Verschmelzung zweier Silben verwandt. Das erstere ist der Fall, wenn die Silbenverschleifung den vocalischen Auslaut und Anlaut zweier Wörter betrifft, wovon das erste ein mehrsilbiges ist, z. B.:

For mány a mán | so hárd is of his hérte, Chauc., Prol. 229
Nowhér so bísy a mán | as hé ther nás, ib. 321
Wél coude she cárie a mórsel | ánd wel képe ib. 130
Wíth múchel glórie | and grét solémpnitée, Kn. T. 12
Oh! háppy are théy | that háve forgíveness gótt, Wyatt 211
My kíng, my cóuntry I séek, | for whóm I líve. ib. 173
Sórry am I' | to héar what I' have héard. Shaksp. H. 6 B, II, 1, 193.

In solchen Fällen ist gewiss nicht an eine vollständige Silbenverschleifung (so dass also die aus drei Silben be-

stehenden Wortgruppen *many a, bisy a, carie a, glorie and, happy are, country I, sorry our,* auf zwei Silben reduciert würden) zu denken, zumal nicht in denjenigen Beispielen, in denen, abgesehen von der gegen derartige Zusammenziehungen sprechenden Undeutlichkeit der Aussprache, auch noch die Cäsur hinderlich sein würde

Auch begegnen sehr oft, sowohl in mittelenglischer als in neuenglischer Zeit, Verse, in denen keine Verschleifung stattfindet, die vocalisch auslautende Silbe also die Senkung bildet und die vocalisch anlautende eine Hebung trägt, trotz des dadurch entstehenden Hiatus, der im Englischen nicht principiell gemieden wird:

And yít he wás but ésy óf dispénse; Chauc., Prol. 441
Be Mówbray's síns so héavy ín his bósom, Shaksp., R. 2, 1, 2, 50.

§ 101. Das zweite, völlige Verschmelzung zweier Wörter, kann eintreten, wenn einem vocalisch oder mit *h* anlautenden Wort ein einsilbiges vocalisch auslautendes, in der Senkung stehendes, vorangeht, wie z. B. *the, to, ne* etc. in *th'estat, th'array* Chauc., Prol. 716; *th'ascendent* ib. 117; *t'allege* aus *to allege* Kn. T. 2142; *nys* aus *ne ys* ib. 43. Ähnliche Fälle sind auch in neuenglischer Poesie häufig: *Th'altar* Sur. 118; *t'assay* Wyatt 157; *N'other* ib. 21; öfters auch ausgeschrieben trotz Verschleifung: *the ónly darling* Sh. All's II, 1, 110. Doch ist auch hier nur in allen solchen Fällen an völlige Zusammenziehung zu denken, in denen die Deutlichkeit der Aussprache — denn diese ist maßgebend, nicht das stille Lesen mit dem Auge — dabei hinlänglich gewahrt bleibt (vgl. Metrik II, 101—103, Anm.), also viel seltener bei *the, to* als bei den durch den Sprachgebrauch gerechtfertigten Zusammenziehungen, wie dem mittelenglischen *nas = ne was, nil = ne wil, nolde = ne wolde, noot = ne woot, niste = ne wiste,* z. B. *There nas no dore that he nolde heve of harre,* Chauc., Prol. 550.

Eine Nöthigung zu solchen Contractionen, etwa um den Hiatus zu vermeiden, ist aber weder im Mittelenglischen noch im Neuenglischen vorhanden. Sie dienen lediglich dem jeweiligen metrischen Bedürfnis. Denn wenn auch von den mittelenglischen Dichtern in der Regel die Formen *min* und *thin* vor Vocalen gebraucht werden und *my* und *thy* vor Consonanten, und wenn sorgfältigere Dichter auch

bei anderen Wörtern ähnliche Unterschiede machen, wie denn z. B. Chaucer nach der Angabe ten Brinks die Formen *from, ocn, noon, an, -lych, -lyche* vor Vocalen oder *h* gebrauchen soll, dagegen *fro, a. o, no, -ly* vor Consonanten, so beweisen doch manche Fälle von leichter epischer Cäsur, wie z. B.

Whan thếy were wónnè; | *and ín the Gréete sée* Prol. 59

oder noch mehr Verse wie die folgenden:

Fró the senténcè | *óf this trétis lýte,* Sir Topas 2153.

Than húd your tálè | *ál be táld in váyn:* N. Pr. Prol. 3983.

in denen das schwache *e* eine nothwendige Senkung des Verses bildet und also tönend vor einem folgenden Vocal steht, dass der Hiatus durchaus nicht etwa, wie ten Brink anzunehmen scheint, strenge verpönt ist.

§ 102. Noch häufiger tritt im Mittel- und Neuenglischen Silbenverschleifung, respective Zusammenziehung ein durch unbestimmte Aussprache oder völlige Ausstoßung eines Vocals innerhalb eines Wortes, namentlich des *e* (oder auch eines andern Vocales) in der Lautgruppe Consonant + *e* + *r* + Vocal (oder *h*), wobei das *e* verschleift oder synkopiert wird: *And búthed év(e)ry véin* Prol. 3; *Thy sóverein témple wól I móst honóuren* Kn. T. 1549, *and év(e)ry trée* Sur. 9; *the bóist(e)rous wínds* Sur. 21; *if ám(o)rous fáith* Wyatt 15; *a dáng(e)rous cáse* Sur. 4 etc. Natürlich kann in solchen Fällen auch Vollmessung stattfinden, z. B.: *and dángeróus distréss* Sur. 150.

Auch wenn diese Verbindung zwischen zwei verschiedenen Wörtern besteht, kann Verschleifung eintreten, z. B. *a bétre envýned mán* Prol. 342; *Forgétter of páin* Wyatt 33. Andere Wörter dieser Art sind *adder, after, anger, begger, chamber, silver, water, wonder* etc. (vgl. Ellis Early Engl. Pron., I, 367/8). Auch wenn das erste Wort auf *el* (respective *le*) endigt, kann vor folgendem Vocal oder *h* Verschleifung eintreten: *hire wýmpel ypynched was* Prol. 151; *At mány a nóble arrive* ib. 60; *nóble and hígh* Wyatt 55; *the néedle his fínger prícks* Shaksp. Lucrece. 319.

Bei folgenden Consonanten kann natürlich weniger leicht Verschleifung eintreten, sondern nur doppelte Senkung:

Whith hórrible féar as óne that gréatly dréadeth, Wyatt 149

The cómmon péople by númbers swárm to ús. H 6 C, IV. 2, 2.

Verschleifungen ähnlicher Art kommen, obwohl seltener und vorwiegend in neuenglischer Zeit, auch noch bei anderen Lautgruppen vor, z. B. *én'mies swórd* Sur. 137; *thréat'ner* ib. 162; *prís'ners* ib. 12; öfters auch wird *i* verschleift: *Incónt(i)nent* Wyatt 110; *dést(i)ny* 8 etc.

In allen diesen Fällen kann natürlich nur von Verschleifung, nicht von Synkope des Vocals die Rede sein, und im übrigen ist wohl die Vollmessung solcher Wörter das Gewöhnliche.

Eine Verschleifung anderer Art, die wohl auch nur in neuenglischer Zeit vorkommt, tritt ein durch Contraction eines kurzen Vocals mit einem vorhergehenden langen Vocal, wodurch ein zweisilbiges Wort zu einem einsilbigen wird, z. B. in *flower, lower, power, tower, coward, prayer, jewel, cruel, doing, going, being, seeing, dying, playing, praying, knowing* etc.: *Whose pówer divíne* Sur. 118; *prayer: payr* Wyatt 26; *His crúel despíte* Sur. 7. Natürlich begegnet eben so oft die zweisilbige metrische Verwendung solcher Wörter, wodurch in manchen Fällen die gewöhnliche Lautung derselben wieder nach der andern Seite hin überschritten wird:

How óft have I, my déar and crúèl fóe, Wyatt 14

I'll práy a thóusand práyèrs fór thy déath. Shaksp. Meas. III, 1. 146

There ís no pówèr ín the tóngue of mán, ib. Merch. IV, 1. 241.

§ 103. Auch bei Vocal + *r* + Vocal kann der zweite Vocal verschleift werden, wie z. B. in *spirit, alarum, warrant, nourish, flourish* etc.: *My fáthers spírit in árms!* Haml. I, 2, 255; *flóurishing péopled tówns* Shksp. Gentl. V, 4, 3; *I wárrant, it wíll* ib. Haml. I, 2. 243; dasselbe ist möglich bei der Verbindung Vocal + *v* + *e (i)* + Consonant in Bezug auf das *v*, wenn ein consonantisch, und auf das *e (i)*, wenn ein vocalisch auslautendes Wort folgt, in Wörtern wie *heaven, seven, eleven, devil, even, ever, never* etc.: *Whose héavenly gífts* Sur. 60; *and é'en the whóle* Wyatt 80; *had néver his fíll* Wyatt 108; *disdáin they né'er so múch* H. 6 A. V, 3,98; *And drível on péarls* Wyatt 195. Natürlich kommt auch bei diesen Wörtern eben so oft Vollmessung vor: *Of Héaven gátes* Wyatt 222; *Then sét this drível óut of dóor* Sur. 79.

Auch durch Vernachlässigung eines zwischen zwei Vocalen stehenden *th* kann Verschleifung eintreten, z. B.

in *whether, whither, hither, thither, either, neither, rather, further* etc., wie in *go ásk him, whíther he góes* Shaksp., H. 6 A, II, 3, 28; *Good Sír, say whéther you'll ánswer mé or nó,* ib. Caes. V, 4, 30; *Whether óught to ús unknówn* ib. Haml. II, 2, 17.

Werden tönende Flexionsendungen verschleift, wie in *The ímages óf revólt* Lear II, 4, 91; *I hád not quóted him* Haml. II, 1, 112, so hat man eher doppelte Senkungen anzunehmen; bisweilen aber werden sie vollständig verkürzt. wie *torment* für *tormented* Wyatt 137; *deject* für *dejected* Haml. III, 1, 163.

Zusammenziehungen anderer Art, zum Theil auf volksthümlicher. nachlässiger Aussprache beruhend, sind *ta'en* für *taken* Wyatt 182; *I'll* für *I will* Tempest II, 2, 419; *carry'em* für *carry them* Shaksp. H. 6 B, I, 4, 76 etc. *Ma(d)am* ib. Gent. II, 1, 6: ferner *in's* für *in his, doff* für *do off, dout* für *do out, o'the* für *of the, w'us* für *with us, let's* für *let us, thou'rt* für *thou art* und viele andere.

Endlich ist noch der Verkürzung durch Apokope, der aus metrischen Rücksichten erfolgenden Weglassung tonloser Vorsilben. Erwähnung zu thun, wie *'bove* statt *above, 'cause* für *because, 'longs* für *belongs* etc., die gewöhnlich leicht verständlich sind. Eine lange Liste solcher Verkürzungen findet sich bei *Abbott, Shakespearian Grammar,* § 460.

§ 104. Solchen Silbenverkürzungen entgegengesetzt ist die Erscheinung der Zerdehnung, welche bereits bei der Betrachtung des Versrhythmus (§ 79) besprochen und durch Beispiele erläutert wurde. Zweisilbige Wörter werden auf diese Weise durch ein zwischen Muta und Liquida eingeschlossenes *e* (selten *i*) zu dreisilbigen gemacht, z. B. *rememb(e)rance, wond(e)rous, pilg(e)rim, count(e)ry, breth(e)ren, ent(e)rance, child(e)ren, Eng(e)land, troub(e)lous, light(e)ning, short(e)ly, jugg(e)ler* etc. (vgl. Abbott § 477, Ellis, Early Engl. Pron. III, 951 2; Metrik, II, pp. 117, 118).

Von einsilbigen Wörtern, respective betonten Endsilben, die dadurch zu zweisilbigen gemacht werden, kommen namentlich diejenigen in Betracht, welche diphthongischen Stammvocal haben, wie *our, sour, devour, hour, desire, fire, ire, sire, hire, squire, inquire* etc., oder solche, die diphthongischer Lautung nahe kommen und allenfalls zweisilbig gesprochen werden können, z. B.: *dear, fear, hear, near, tear, clear, year,*

wie der Reim *see her : clear* bei Eliz. Barr.-Browning, III, p. 57 veranschaulichen möge, schwerlich aber lange Wörter, wie *fair, fare, are, here, there, rare, sphere, were, more, door, your*, die Abbott auch dahin rechnet (vgl. Metrik II, pp. 115 bis 117).

KAPITEL 4.

Wortbetonung.

§ 105. Die englische Wortbetonung und ihr Verhältnis zur rhythmischen Betonung ist für die mittel- und neuenglische Periode gesondert zu betrachten, da die für das Mittelenglische eine wesentliche Rolle spielenden Flexionsendungen im Neuenglischen so gut wie gänzlich verschwunden sind, und da auch für die Wortbetonung des romanischen Bestandtheiles der Sprache im Mittelenglischen die Verhältnisse anders liegen, als im Neuenglischen. Für beide Epochen aber ist es zweckmäßig, germanische und romanische Wörter getrennt ins Auge zu fassen.

I. Mittelenglische Wortbetonung.

A. Des Germanischen. Die allgemeinen Gesetze der germanischen Wortbetonung, wie sie auch im Angelsächsischen vorliegen, sind bereits erwähnt worden (vgl. §§ 10, 11). Dieselben behalten auch für das Mittel- und Neuenglische ihre Giltigkeit. Hier handelt es sich vorwiegend um die Betonung der Ableitungs- und namentlich der Flexionssilben in ihrem Verhältnis zu einander und zur Stammsilbe des Wortes.

Das oberste Gesetz für die accentuierende Rhythmik ist das, dass der Versaccent mit dem Wortaccent in Übereinstimmung zu sein hat. Dies gilt in gleicher Weise für die gleichtaktigen Versarten wie für die alliterierende Langzeile

Ferner kann es keinem Zweifel unterliegen, dass die Sprache in allen gleichzeitigen Denkmälern, in welchen Versarten sie auch geschrieben sein mögen, hinsichtlich ihrer Betonungsverhältnisse die nämliche sein muss. Daher müssen auch die Ergebnisse, die sich aus dem Verhalten des Wortaccents wie auch der Silbenmessung zum Vers-

accent im gleichtaktigen Versrhythmus hinsichtlich der Wortbetonung und besonders der Betonungsverhältnisse der Endsilben ableiten lassen, für die Sprache der gleichzeitigen alliterierenden Langzeile, respective für die daraus sich entwickelnden Layamon'schen Verse und diejenigen anderer, diesen formverwandter Denkmäler Giltigkeit haben.

Für die Bestimmung der Betonungsverhältnisse früherer, nicht mehr gesprochener Wortformen haben aber die gleichtaktigen Rhythmen aus dem Grunde hauptsächlich Beweiskraft, weil in diesen die Schwierigkeiten, den Wortaccent mit dem Versaccent in Übereinstimmung zu bringen, bei dem principiellen Wechsel von Hebungen und Senkungen viel größer sind als bei der alliterierenden Langzeile, wo die Stellung von Hebungen und Senkungen zu einander, sowie das numerische Verhältnis der letzteren zu der feststehenden Zahl der ersteren ein wechselndes sein kann. In der alliterierenden Langzeile ist die Stellung des rhythmischen Accents durch den Wortaccent der in dem Verse zur Verwendung gelangenden Wörter bedingt. In den gleichtaktigen Versarten dagegen ist der rhythmische Accent, die Anordnung und principiell regelmäßige Aufeinanderfolge von Senkung und Hebung der für den Versbau maßgebende Factor, und der Dichter hat mit Rücksicht hierauf die Wahl der in dem Verse zu verwendenden Wörter zu treffen. Zur Überwindung der hieraus sich ergebenden Schwierigkeit, den Wortaccent mit dem Versaccent in Übereinstimmung zu bringen, wird der in gleichtaktigen Versen schreibende Dichter sich manchmal genöthigt sehen, den betonten und viel häufiger noch den unbetonten Silben Gewalt anzuthun. Er wird sie, wie sich dies bereits aus den vorangegangenen Betrachtungen über den Versrhythmus und die Silbenmessung ergeben hat, entweder mit den betonten Silben zusammenziehen oder sie ganz ausstoßen oder endlich den Ausgleich zwischen Wort- und Versaccent durch schwebende Betonung, durch Silbenverschleifung oder doppelte, respective mehrfache Senkung dem Leser überlassen müssen, während der in nationalen, alliterierenden Langzeilen und ihren Abkömmlingen schreibende Dichter die Wörter in der Regel in ihrer gewöhnlichen oder wenigstens dieser nahe kommenden Betonung und Silben-

messung verwenden kann. Daraus folgt, dass die unbetonten Endsilben, welche im gleichtaktigen Rhythmus der gleichen Behandlung, also je nach ihrer Stellung und nach Bedürfnis der Verschleifung, der Elision, der Synkope, der Apokope unterworfen sind, auch hinsichtlich ihrer Tonstärke sich gleich oder wenigstens ähnlich sein müssen.

Untersuchen wir nun das Verhalten des Wortaccents zum Versaccent von diesen Gesichtspunkten aus in einigen Werken aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, namentlich in dem wegen seines streng silbenzählenden Versbaues für solche Zwecke besonders geeigneten Ormulum, ferner im Pater Noster, im Poema Morale, in der Passion und in anderen Dichtungen, so kommen wir zu folgenden Ergebnissen.

§ 106. Der angebliche Unterschied des Tonwertes der ein *e* (*i* oder einen sonstigen Vocal) enthaltenden Flexionssilben zweisilbiger Wörter, dass diese Endsilben nach vocalisch langer Stammsilbe tieftonig, nach vocalisch kurzer tonlos sein sollen, ist nicht vorhanden. In beiden Fällen sind diese Endungen vielmehr als tonlos anzusehen, wie daraus hervorgeht, dass die langstämmigen Wörter dieser Art sich im gleichtaktigen Rhythmus, namentlich auch bei Orm, betreffs ihrer Endsilben in folgenden Punkten, die von entscheidender Bedeutung sind, nicht anders verhalten, als die kurzstämmigen:

1. Die principiell stets in der Senkung stehenden und nur dafür geeigneten Flexionsendungen tragen nur in einer äußerst geringen Zahl von Ausnahmefällen, die unzweifelhaft nur dem dichterischen Ungeschick zur Last fallen, wie z. B. *hallȝhé* Orm 70, *nemmnédd* ib. 75, den rhythmischen Accent, während dies bei den wirklich tieftonigen Silben, z. B. in Compositis wie *lārspéll* ib. 51, *mānnkínn* ib. 277, außerordentlich oft der Fall ist.

2. Nicht minder beachtenswert ist es, dass andererseits wirklich tieftonige Silben, wie die vorhin genannten Endsilben zweisilbiger Composita, bei Orm niemals zum katalektischen Versschluss des Septenars verwendet werden, weil sie eben wegen des ihnen eigenen stärkeren Tones den gleichmäßigen, unbetonten, klingenden Versausgang aufheben oder wenigstens beeinträchtigen würden. Dagegen

werden die Flexionsendungen und überhaupt Endsilben, die ein *e* enthalten, vorwiegend dazu gebraucht; denn wegen der geringen Tonstärke (Tonlosigkeit) solcher Silben bilden sie keine Gefahr für die klingende Endung des katalektischen Verstheiles. Jedenfalls können also die auf lange Stammsilben folgenden Flexionsendungen nicht von derselben Tonbeschaffenheit sein und nicht die nämliche rhythmische Function ausüben wie die anerkannt tieftonigen Endsilben zweisilbiger Composita.

Ist nun durch diese regelmäßige Verwendung der beiden zuletzt erwähnten Gruppen von Silben die ungleiche Tonstärke derselben, die Tonlosigkeit der ersteren und die Tieftonigkeit der letzteren, erwiesen, so kann durch eine Untersuchung der unregelmäßigen Verwendung der beiden anderen Silbengruppen, der auf lange und der auf kurze Stammsilben folgenden Flexionsendungen, die Gleichartigkeit derselben hinsichtlich ihrer Tonstärke, nämlich ihre Tonlosigkeit, nicht minder bestimmt dargethan werden, da sich leicht nachweisen lässt, dass sie sich der Synkope, Apokope, Elision und Silbenverschleifung gegenüber völlig gleichartig verhalten.

Bei den zahlreichen langstämmigen wie bei den selteneren kurzstämmigen zweisilbigen Wörtern tritt die Elision des End-*e* vor folgendem Vocal und *h* in ganz gleicher Weise ein, z. B. *Annd ȝétt ter tákenn máre inóh* Orm. 37; *Wiþþ áll swille ríme alls hér iss sétt* ib. 101; *Forr áll þatt ǽfre onn érþe is néd* ib. 121; *a wíntre and éc a lóre* Poema Mor. 1: *Wel lónge ic hábbe chíld ibíen* ib. 3; *Jcc háfe itt dón forþí þat áll* Orm 115 etc. Ebenso verhält es sich mit der Apokope: *Forr glúternésse wácneþþ áll Gallnéssess láþe strénncþe, Annd álle þe flæshess kágerléȝȝc Annd álle fúle lússtess* Orm 11653—6, ferner: *þatt hé wass hófenn úpp to kíng* ib. 8450 gegenüber *was hófen úpp to kínge* ib. 8370, ähnlich: *o fáderr hállf* ib. 2269 und *o fáderr hállfe* 2028 etc. Für die Synkope ist das Nämliche zu beachten: *ȝiff þú seȝȝst tátt* ib. 5188, dagegen *annd séȝȝest swíllc* ib. 1512; *þet scúlen bén to déaþe idémd* Poema Mor. 106; *for bétere is án elmésse bifóren* ib. 26 etc., und das Gleiche ist von den Verschleifungen der Endsilben nach langen wie nach kurzen Stammsilben zu bemerken, z. B.: *A'l þet bétste þét we héfden* Poema Mor. 51; *Gódes wísdom ís wel míchel* ib. 213 etc.

Da aber nicht eine tieftonige Silbe sofort verstummen kann, sondern nur eine tonlose, so ist es klar, dass auch die auf lange Stammsilben folgenden Endsilben nicht, wie verschiedentlich behauptet worden ist, tieftonig sein können, dass vielmehr alle diese Silben, die in gleicher Weise der Elision, der Apokope, Synkope und Verschleifung unterworfen sind, derselben Tonstufe angehören, also tonlos sind, einerlei ob ihnen eine kurze oder lange Stammsilbe vorangeht.

Mit diesen Thatsachen kann weder die Theorie von der Vierhebigkeit des Halbverses der alliterierenden Langzeile und ihrer Abkömmlinge, noch auch diejenige von der vierhebigen Skansion der in der letzteren (Layamon's Brut etc. vgl. §§ 35, 43, Anm.) angeblich vorliegenden Otfrid'schen Verse in Einklang gebracht werden, wie hier in Übereinstimmung mit unseren früheren Ausführungen über den rhythmischen Bau der alliterierenden Langzeile in den verschiedenen Stadien ihrer Entwickelung nochmals hervorgehoben werden möge.

Geradeso wie die Flexionssilben verhalten sich, wie bereits mehrfach angedeutet, auch sonstige, aus *e* + Consonant bestehende Endsilben zweisilbiger Wörter, *wie fader, moder, finger, heven, sadel, giver* etc., und nur die volleren Flexions- und Ableitungssilben, wie *-ing, -ling, -ung, -and, -ish* und gelegentlich auch noch die Comparationsendungen *-er, -est*, sowie die Suffixe *-lic, -lich, -ly, -y* sind als tieftonig anzusehen, die also je nach Bedürfnis auf dieser Tonstufe auch als Hebungen oder zur Tonlosigkeit herabgedrückt als Senkungen verwendet werden können.

§ 107. Im dreisilbigen einfachen Worte hat die Stammsilbe natürlich ebenfalls den Hauptton, und diejenige der beiden folgenden Silben, welche die vollere ist, hat den Nebenton, also *úskedèst, wrîtinge, dúggère, clénnèsse, hîeste.* Wenn aber beide Endsilben lautlich gleich leer sind, so sind beide tonlos, wie z. B. in *clépede, lúfede,* und derartige Wörter können dann, wie bereits früher (vgl. § 88) bemerkt wurde, sowohl zu *lufde, clepte* als zu *lufed, cleped* verkürzt werden. Vollgemessen fügen sie sich aber in den jambischen Rhythmus ein mit dem Ton auf der letzten Silbe, die dann sogar den rhythmischen Accent tragen kann.

Nominalcompositionen verhalten sich ähnlich. Die erste Silbe ist die Trägerin des Haupttones und von den beiden letzten Silben trägt diejenige den Nebenton, welche die Stammsilbe des zweiten Theils des Compositums ist, also *fréendshìpe, shírrèwe* und *wódecràft, bóldelỳ*.

In Verbalcompositionen ruht der Ton in der Regel auf der Stammsilbe des Verbs, während die erste und letzte meistens tonlos sind: *alíhten, biséchen, forgíven, ibídden, ofpúnchen* etc., in Übereinstimmung mit dem angelsächsischen Brauche. Bei Denominativen, die im Angelsächsischen den Ton auf der ersten Silbe hatten, wie z. B. *ándswarian*, sind wohl beide Betonungen zulässig: *ánswere* und *answére*.

Auch ruht in gewissen zwei- und dreisilbigen Nominalcompositionen mit den im Angelsächsischen zum Theil betonten Vorsilben *al-, un-, for-, mis-, y-, a-, bi-* der Ton nicht auf diesen Silben, sondern auf der zweiten Hauptsilbe. z. B. *almíhtig, forgétful, unhéele, bihéeste*, wobei die erste Silbe tieftonig ist, wenn sie determinierende Bedeutung hat, wie *al-, mis-, un-*, tonlos dagegen, wenn sie indifferenter Natur ist, wie *a-, y-, bi-*.

§ 108. Eine besondere Stellung nehmen diejenigen Wörter ein, welche wir mit ten Brink (a. a. O., § 280), wenn auch in etwas engerer Begrenzung, als Anlehnungen bezeichnen. Dahin gehören gewisse Nominalcompositionen, die aus zwei lautlich und begrifflich ziemlich gleichwertigen Wörtern bestehen, wie *goodman, goodwyf, longswerd*, ferner aus Partikelcompositionen und Präpositionalcompositionen ähnlicher Art, wie z. B. *elleswhere, also, into, unto*. Diese können nämlich, obgleich sie in gewöhnlicher Rede auch wohl in mittelenglischer Zeit den Ton auf der ersten Silbe hatten, sehr leicht und ohne besondere Störung auch mit dem Ton auf der zweiten Silbe gesprochen werden oder wenigstens mit schwebender Betonung, also *gōodmăn, ālsŏ, ĭntŏ* etc. Dahin gehören auch Zusammensetzungen des Pronominaladverbs mit einer als Adverb gebrauchten Präposition, wie *herein, therfore, therof*, nur dass hier der Ton gewöhnlich auf der letzten Silbe ruht, jedoch auch auf die erste vorrücken kann, also *herein* und *hérein, theróf* und *théróf* etc.

§ 109. Durch diese Tonabstufungen der Wörter wird nun die rhythmische Verwendung derselben im Verse

bedingt. Bei zweisilbigen Wörtern steht in der Regel die hochtonige Silbe in der Hebung, die andere Silbe, möge sie nun tonlos oder tieftonig sein, in der Senkung. Doch gestatten Wörter von der letzteren Beschaffenheit (vgl. § 108) viel leichter eine Verwendung mit schwebender Betonung, wobei dann der rhythmische Accent die tieftonige Silbe trifft und die hochtonige in der Senkung steht, z. B.:

O mánnkinn swá þatt itt mannkínn Orm 277.

Die rhythmische Verwendung dreisilbiger Wörter richtet sich danach, ob von den drei Tonstufen hochtonig, tieftonig, tonlos zwei benachbarte oder verwandte zusammenstehen, wie in *gódspèlles, énglishe*, oder ob sie durch eine, der hochtonigen oder tonlosen nicht benachbarte oder nächstverwandte, getrennt sind, wie in *crístendòm, biginnen*, oder auch in neuenglischen Wörtern, wie *wéathercòck, mércyfùl, òvercóme, forgótten, behávìour* etc., die sich genau so verhalten. In diesem zweiten Fall nämlich ist schwebende Betonung so gut wie nie anzutreffen, da der natürliche Wortaccent durch rhythmische Betonungen, wie *cristéndom, weathércock, ovércome, biginnén, fórgottén, béhavìúr* in zu unerträglicher Weise verletzt werden würde.

Derartige Wörter sind also nur mit ihrer natürlichen Betonung im normalen jambischen, respective trochäischen Rhythmus zu verwenden, und auch thatsächlich nur so anzutreffen, dass die hochtonigen und die tieftonigen Silben die Hebung tragen, die tonlosen aber in der Senkung stehen, z. B. *To winnenn ùnnderr Crísstendóm* Orm 137; *off þátt itt wáss bigúnnenn* ib. 88; *Though the séas thréaten, they are mércifúl*, Shaksp. Temp. V, 178: *O'nly compóund me with forgótten dúst* ib. H. IV, B, IV, V, 116 etc. Im ersteren Fall aber, wenn benachbarte Betonungsstufen zusammenstehen, ist schwebende Betonung sehr gewöhnlich, und zwar im Mittelenglischen namentlich zwischen der ersten und zweiten Silbe: *gōdspēlless hállȝhe láre* Orm 14, seltener in der Weise, dass sie zwischen der zweiten und dritten Silbe stattfindet: *þa Gódspēllēss neh álle* ib. 30; so auch bei Chaucer: *For thóusāndēs his hóndes máden dȳe*, Troil. V, 1816; auf gleiche Weise fügen sich ähnlich betonte neuenglische Wörter, wie *mídsùmmer, fáinthèarted* etc. in den Rhythmus ein, z. B.:

Farewéll, fāint-hēarted aud degénerate kíng H. 6 C, I, I, 183.
And górgeous ás the sún at mídsūmmēr H. 4, A, IV, 1, 102;
nur dass in späterer Zeit die letztere Art rhythmischer Betonung, also *mídsūmmēr*, nicht *mīdsúmmer*, die gewöhnlichere wird, obwohl immer die Natur und Bedeutung der zusammengesetzten Wörter dabei eine Rolle spielt.

Hinsichtlich der Wortbetonung und metrischen Verwendung viersilbiger Wörter sind analog den dreisilbigen drei Classen zu unterscheiden: 1. Flectierte Formen der Wörter der ersten Gruppe der dreisilbigen, wie *crísten-dómes*, die ebenfalls nur mit natürlicher Betonung in den Rhythmus sich einfügen; 2. Wörter wie *fordémde* mit einer determinierenden, daher betonten Vorsilbe, wie *únfordémde*: diese können gleichfalls nur mit ihrer natürlichen Betonung im Rhythmus verwendet werden; 3. Wörter der dritten Gruppe mit tieftoniger oder tonloser Vorsilbe wie *ùnwísl̀ice* oder *iwítnèsse*, deren metrische Verwendung sich nach den bei den dreisilbigen Wörtern entwickelten Gesetzen regelt; ebenso verhält es sich mit den fünfsilbigen, wie *ún-der-stándinge*, *únimételiche*, die indes nur selten vorkommen.

§ 110. *B.* Romanische Wortbetonung. Erst im 13. und 14. Jahrhundert drangen romanische Wörter in größerer Anzahl in die englische Sprache ein, deren Betonungsgesetzen sie sich anzubequemen hatten. Doch trat der Übergang von romanischer zu germanischer Betonung gewiss nicht plötzlich ein, sondern allmählich, und in den verschiedenen Gesellschaftskreisen zu verschiedener Zeit, in der höfischen Sprache vornehmer und gebildeter Kreise jedenfalls später als in derjenigen des täglichen Lebens. Bei dieser schwankenden Betonung der neueingeführten, romanischen Bestandtheile der englischen Sprache ist es erklärlich, dass die in gleichtaktigen Versen schreibenden Dichter, für welche hier Chaucer als Repräsentant dienen möge, sich jener Worte in ihren Dichtungen mit beliebiger Betonung bedienten, wie sie ihrem momentanen Bedürfnisse entsprach, mit romanischer Betonung hauptsächlich im Reim, wegen der ihnen dadurch gewährten großen Erleichterung des Reimens, mit germanischer Betonung hauptsächlich im Innern des Verses. Einige Beispiele werden ausreichen, diese bekannte Thatsache für die einzelnen

Wortgruppen, die sich freilich verschieden verhalten, zu veranschaulichen.

Zweisilbige Wörter, und zwar *a)* solche, die im Französischen die letzte Silbe betont haben und nun auch im englischen Metrum 1) ebenso verwendet werden, z. B.: *prisóun : raunsóun* Kn. T. 317/8; *pítouslý : mercý* ib. 91/2; *pitóus : móus* Prol. 143/4; 2) mit dem Ton auf der ersten Silbe nach vermuthlich schon damals vorwiegend üblicher englischer Betonung: *This prísoun cáusede mé* Kn. T. 237; *With hérte pítous* ib. 95; *But wé beséken mércy ánd socóur* ib. 60; *b)* solche, die im Französischen die erste Silbe betont, die letzte tonlos haben. Diese Wörter, theils Nomina, wie *people, nombre, propre,* theils Verba, wie *praye, suffre, crie,* wobei für das Verbum die Betonung des Sing. Präs. maßgebend ist, werden im Rhythmus nur mit dieser Accentuation verwendet, wobei aber die zweite, tonlose Silbe 1) entweder vollgemessen als Senkung dienen kann, wie in *the péple préseth thíderwárd* Kn. T. 1672; *bý his própre gód* Prol. 581; oder 2) elidiert oder verschleift werden kann. wie in *the nómbre and éek the cáuse* ib. 716; *and crýe as hé were wóod* ib. 636.

In der Regel bewahren ferner auch solche zweisilbige Wörter ihren ursprünglichen und gewöhnlichen Accent, deren erste Silbe aus einem tonlosen Präfix besteht, wie z. B. *accórd, abét, desýr, defénce* etc. Nur Wörter, die mit der Vorsilbe *dis* zusammengesetzt sind, kommen mit beiderlei Betonung vor, wie *díscreet* und *discréet.*

§ 111. Dreisilbige Wörter. Hier sind drei Gruppen zu unterscheiden, nämlich

a) solche, deren letzte Silbe im Französischen den Hauptton hat, während die erste einen Nebenton trägt. Bei diesen versetzen sich die beiden Accente: Die erste Silbe erhält den Hauptton, die letzte den Nebenton, und beide tragen dann gewöhnlich den rhythmischen Accent: *émperóur, árgumént.* Werden aber zwei Silben des Wortes als doppelte Senkung verwendet, so sinkt in der Regel die letzte, tieftonige Silbe zur Tonlosigkeit herab, also *árgument, émperour.*

b) Solche Wörter, die im Französischen den Hauptton auf der mittelsten Silbe haben, während die letzte Silbe

tonlos ist. Diese werden 1) entweder mit dieser Betonung verwendet, und zwar meistens als klingende Reime, wie *viságe : uságe* Prol. 109/10; *chére : manére* ib. 139/40; *penánce : pitánce* ib. 233/4; *poráille : vitáille* ib. 247/8; *prudénce : senténce* ib. 305/6; *office : áccomplice* Kn. T. 2005/6 etc., seltener im Innern des Verses, woselbst die letzte Silbe entweder eine Senkung bilden kann, wie z. B. in *A'l your plesánce férme and stáble I hólde* Cl. T. 663, oder elidiert, respective verschleift wird, wie in *The sámè lúst was híre plesánce alsó* ib. 717; oder sie werden 2) metrisch verwendet mit dem Ton auf der ersten Silbe, und zwar gewöhnlich im Innern des Verses, wobei dann die letzte stets elidiert, respective verschleift wird: *And sáugh his vísage was ín anóther kýnde* Kn. T. 543; *He fél in óffice with a chámberléyn* ib. 561.

Die Verba auf *ice, (isse) ishe, ie,* wie *chérisse, púnishe, stúdie, cárrie, tárrie,* haben fast immer den Ton auf der ersten Silbe, und die letzte Silbe wird dann elidiert oder apokopiert, ausgenommen in solchen Fällen, in denen sie durch einen Consonanten geschützt ist, wie *chérishèd, tárrièd.* Wenn die erste Silbe eines dreisilbigen Wortes von einer unbetonten Partikel gebildet wird. so behält die Stammsilbe des Wortes, in diesem Fall die mittelste, gleichfalls den Ton, z. B. in *despíse, remáine.*

§ 112. Viersilbige Wörter romanischen Ursprungs sind namentlich häufig, soweit die Nomina in Betracht kommen, mit den zwei-, respective dreisilbigen Endungen *age, iage, ian, iant, aunce, iance, iaunce, ence, ience, ient, ier, ioun, ious, eous, uous, ial, ual, iat, iour, ure, ie (ye)* zusammengesetzt. Da die meisten dieser Wörter an sich schon einen trochäischen oder jambischen Rhythmus haben, so finden sie ohne Schwierigkeit im gleichtaktigen zweisilbigen Rhythmus Verwendung, und zwar im Reime. wo sie am häufigsten vorkommen, stets vollgemessen, wie z. B.: *pílgrimáge : coráge* Prol. 11/12, *hóstelríe : cómpanie* ib. 23/4; *resóun : condícióun* ib. 37/8; *chívalríe : cúrtesíe* ib. 45/6; *chívachíe : Pícardíe* 185/6; *cónsciénce : réverénce* ib. 141/2; *toun : conféssióun* ib. 217/8; *curát : licénciát* 219/220; *góvernáunce : chévysáunce* ib. 291/2 etc.

Auch im Innern des Verses werden die nicht auf ein tonloses *e* endigenden Wörter stets vollgemessen, wie: *That*

héeld opínyóun that pléyn delýt Prol. 337; *Of hís compléxióun he wás sangwýn* ib. 333; diejenigen mit einem tonlosen End-*e* lassen dies dagegen durch Elision oder Apokope verklingen: *no vílanýe is ít* ib. 740, *ín that óstelríe alíght* ib. 720. *So móche of dáliáunce and fáir langáge* ib. 211, *And ál was cónsciénce and téndre hérte* ib. 150.

Weitere Verkürzung jedoch, so dass das ursprünglich viersilbige Wort ein zweisilbiges wird, analog dem neuenglischen *cónscience,* kommt im Mittelenglischen bei diesen Wörtern nicht vor dem Übergange in die neuenglische Zeit vor. In Lyndesay's *Monarchie* begegnen Betonungen dieser Art, wie *The quhílk gaif sápience tó king Sálomóne* 249. *Be thái contént, mak réverence tó the rést* 36. In ähnlicher Weise fügen sich die Adjective auf *able* und die Verba auf *ice, ye* in den zweitaktigen Rhythmus ein; desgleichen die Verba auf *ine* (altfranzösisch *iner*), nur dass diese im Perf. und Part. Perf. gern die betonten Silben auf die vorvorletzte und letzte verschieben, z. B. *enlúminéd, emprísonéd.*

Fünfsilbige Wörter haben fast ausnahmslos einen jambischen Tonfall und fügen sich demgemäß in den Rhythmus ein, wie z. B. *expériénce;* dasselbe gilt von solchen Wörtern, die mit germanischen Endungen versehen sind, wie *ing, inge, nesse,* wie z. B. *discónfytýnge* etc.

Die Betonung fremder Eigennamen ist im mittelenglischen Versrhythmus eine sehr schwankende, sowohl wenn sie zweisilbig, als wenn sie mehrsilbig sind. So begegnet die Betonung *Junó, Plató, Venús* neben *Júno, Pláto, Vénus; Arcíte, Athénes* neben *A'rcite, A'thenes, Antónie* neben *A'ntoníe.* Wo in solchen Fällen schwebende Betonung aushelfen kann, ist sie jedenfalls anzuwenden.

II. Neuenglische Wortbetonung.

§ 113. Dieselbe weicht im ganzen wenig von der alt- und mittelenglischen ab, deren Hauptgesetze auch hier gelten. Doch ist von Bedeutung, dass die Flexionsendungen hier eine viel geringere Rolle spielen. Ferner ist hervorzuheben, dass in vielen Fällen die romanische Wortbetonung der mittelenglischen Epoche in französischen und lateinischen Wörtern noch fortbesteht oder wenigstens fortwirkt. Dies geht hervor aus manchen Abweichungen in der rhythmischen Accen-

tuation solcher Wörter von der modernen Wortbetonung, die wir hier als Norm annehmen, wobei aber zu bemerken ist, dass zu Beginn der neuenglischen Zeit, also im 16. Jahrhundert, die thatsächliche Betonung in manchen Fällen noch eine den früheren Accentverhältnissen entsprechende war.

Nur diese wirklichen und scheinbaren Anomalien sind hier ins Auge zu fassen. Die romanischen Endungen, welche zunächst in Betracht kommen, sind *ace, age, ail, el, ain, al, ance, ence, ant, ent, er, ess* (altfranzösisch *esse*), *ice, ile, in, on, or, our, une, ure, y,* und zwar in zweisilbigen Wörtern. Das End-*e* ist überall verstummt; alle diese Endungen sind also einsilbig.

In den Gedichten der ersten neuenglischen Dichter werden nun Wörter, welche auf diese Endungen auslauten, theils ausnahmsweise neben gewöhnlicher Betonung, theils häufiger oder auch wohl ausschließlich noch nach romanischer, respective mittelenglischer Weise mit dem rhythmischen Accent auf der letzten Silbe im Verse verwendet. So z. B. in folgenden Beispielen: *paláce* Sur. 174, *bondáge* Wyatt 224. *traváil* Sur. 82. Wyatt 19. *certáin* ib. 139. *mountáin* Sur. 37, *chieftáin* ib. 112, *cristál* Wyatt 156, *presénce* ib. 81, *grievánce* ib. 55, *penánce* ib. 209, *balánce* ib. 173, *pleasánt* ib. 130, *torménf* (subst.) ib. 72, *fevér : fervóur* ib. 210; *mistréss* ib. 109, *richés* ib. 209, *justíce* ib. 229, *servíce* ib. 177, *éxile* Sur. 28. Wyatt 114, Shaksp. desgleichen neben *éxile, engíne* Sur. 130, *seasón* Sur. 149, *honóur* ib. 166, *armóur* 148, *colóur : therefóre* Wyatt 6, *terrór : succóur* ib. 210 etc., *fortúne : tune* ib. 52, Sur. 115, *measúre* Wyatt 125, *natúre : unsúre* ib. 144, *beautý : thee* ib. 34, *glorý : mercý* ib. 208.

In fast allen diesen Fällen und in vielen ähnlichen, auf die nämlichen Endungen auslautenden Wörtern ist die Accentuation wohl eine durch den Rhythmus erzwungene, so dass also schwebende Betonung anzunehmen sein wird.

§ 114. Dasselbe ist der Fall in zahlreichen anderen zweisilbigen Wörtern, namentlich in solchen von ziemlich gleicher Lautfülle und benachbarter Tonstufe in beiden Silben, oder in solchen, in denen bei gleicher Lautung die verschiedene Bedeutung durch verschiedene Betonung zum

Ausdruck kommt, welcher Unterschied also im metrischen Gebrauche öfters außer Acht gelassen wird.

So werden z. B. folgende Adjective (respective Participien) bei Shakspere und anderen Dichtern mit schwankender Betonung verwendet: *complete, adverse, benign, contrived, corrupt, despised, dispersed, distinct, distract, diverse, eterne, exact, exhaled, exiled, expired, express, extreme, famous, insane, invised, misplaced, misprised, obscure, perfect, profane, profound, remiss, secure, severe, sincere, supreme, terrene,* ferner die zahlreiche Classe der mit *un-* zusammengesetzten Adjective und Participien, wie *unborn, unchaste, unkind* etc. (Betreffs Beispiele s. Alex. Schmidt, Shakespeare-Lexikon.)

Substantive und Verba werden auf ähnliche Weise behandelt, z. B. *cōmfórt* (subst.) Wyatt 14, *rēcórd* ib. 156, *dīscórd* Sur. 6, *cōnflíct* ib. 85, *pūrchāse* ib. 58, *mīschíef* Wyatt 78, *sāfeguárd* ib. 212, *Mādáme* ib. 149, *prōmēss* ib. 25. Ferner bei Shakspere (s. Alex. Schmidt's Beispiele) *áccēss, áspect, cōmmérce, cōnsórt, cōntráct, cōmpáct, ēdíct, īnstínct, ōutrāge, prēcépts, cémēnt, cóndūct, cónfine, púrsue, rélāpse* etc. (vgl. Metrik II. § 62).

§ 115. Auch drei- und mehrsilbige romanische, respective lateinische Wörter kommen in erster neuenglischer Zeit noch häufig mit einer vom heutigen Sprachgebrauche abweichenden Betonung vor. So wird bei Wörtern mit betonter mittelster und unbetonter erster und letzter Silbe der rhythmische Accent oft gerade auf diese beiden Silben gesetzt: so z. B. *árchbīshŏp* H. 4 B, II, 3, 42; *cónfessŏr* Meas. IV, 3, 133; *cóntīnŭe* Wyatt 189, *dĕpārtŭre* ib. 129. *répēntănce* ib. 205, *éndēavŏur* ib. 232, *dĕtēstáble* John III, 4. 29. *rhĕumātíc* Ven. 135 etc. Ferner wird auch in Wörtern mit betonter erster und letzter Silbe bei unbetonter mittelster der rhythmische Accent auf diese Silbe gesetzt, z B. *charácter* Lucr. 807, *confíscate* Cymb. V, 5, 323, *contráry* Wyatt 8, *impórtune* Ant. IV, 15, 19, *oppórtune* Temp. IV, 1, 26, *perséver* Alls. IV, 2, 37, *prescíence* Troil I, 3, 199, *siníster* Troil IV, 5, 128. Auch einige Verba auf *ise, ize,* haben öfters abweichende Betonung: so bei Shakspere stets *advértise* Meas I, 1, 42, *authórize* Sonn. 35, *canónize* Troil II, 2. 202; bisweilen auch *solémnize* Temp. V, 309 (vgl. Metrik II. §§ 64, 65).

Schwankender Betonung unterliegen namentlich auch, ähnlich wie in älterer Zeit, fremde Eigennamen in vielen Fällen: *Ajáx* Sur. 129, *Cæsár* Wyatt 191, *Cató* ib. 191, kommen neben gewöhnlicher Betonung vor; *A'tridés* Sur. 129. neben *Atríde* ib. 116, *Cárthages* ib. 149, neben *Carthúge* 175. Shakspere betont stets irrthümlich *Andrónicus, Hypérion, Cléopátra* statt *Andronícus, Hyperíon, Cleópatrá,* doch aus rhythmischen Gründen *Nórthhamptún* R. 3, II, 4, 1. statt *Northúmpton* u. a. m. (vgl. Metrik II, § 67).

§ 116. Unter den germanischen Wörtern, die wir hieran anschließen, sind die sogenannten Anlehnungen die interessantesten, deren Accentuation selbst in gewöhnlicher Rede schwebender Betonung nahe steht, und die daher im Versrhythmus mit beliebiger Betonung verwendet werden. Hieher gehören zunächst Compositionen wie *moonlight, welfare, farewell,* dann namentlich Conjunctionen, Präpositionen und Pronomina, wie *therefore, wherefore, something, nothing, sometimes, into, unto, towards, without*, so z. B. *thérefore* Wyatt 24 etc., *therefóre* ib. 42, *núthing* R. 2, II, 2, 12, *nothíng* R. 3, I. 1. 236. *únto* Sur. 125, *untó* Sur. 117 (vgl. Metrik II. § 58).

Von größerer Willkür in der Behandlung des Wortaccents zeugend und wohl am ehesten als ein Nachwirken des mittelenglischen Brauches erklärlich, ist die öfters vorkommende rhythmische Betonung der Endsilbe in Wörtern auf *-ing*, wie *ending : thing* Wyatt 27, ferner auf *-ness, -ly, -y, -ow*, wie *goodnéss : excéss* Wyatt 206, *free : truly* 147; *borrów : sorrów : overthrów* ib. 227. Noch weniger sind solche Betonungen bei den Endungen *-er, -est* zulässig, kommen aber auch meistens nur bei den ersten neuenglischen Dichtern vor, wie z. B. *earnést* Wyatt 11, *aftér* ib. 207. am allerwenigsten aber bei Flexionsendungen, wie *scornéd* Sur. 170. *causéth* Wyatt 33 (vgl. Metrik II, §§ 59–61).

In der Regel aber kann solchen unnatürlichen Betonungen durch Annahme einer fehlenden Senkung zu Anfang oder im Innern des Verses aus dem Wege gegangen werden. Betreffs drei- und mehrsilbiger Wörter sind die Bemerkungen auf S. 168 9 zu vergleichen.

Alle diese Freiheiten nun, welche betreffs des Versrhythmus, der Silbenmessung und der Wortbetonung im

allgemeinen in den verschiedenen gleichtaktigen Versarten als Abweichungen von dem streng gleichmäßigen Bau des Metrums vorkommen oder auch als Concessionen an denselben hervortreten, machen sich sämmtlich auch in den besonderen Versarten, hauptsächlich in den jambischen, bemerkbar und brauchen daher bei der folgenden Betrachtung derselben im Einzelnen nicht jedesmal durch Beispiele illustriert zu werden.

II. Abschnitt. Besonderer Theil.

A. Die der mittel- und neuenglischen Zeit gemeinsamen Versarten.

KAPITEL 1.

Der acht-, vier-, zwei- und eintaktige Vers.

§ 117. Vielleicht das älteste unter den nach fremden Mustern in die mittelenglische Poesie eingeführten Metren ist der viertaktige paarweise reimende Vers. Seinem Ursprunge nach kann er als durch Hälbierung des achttaktigen Verses entstanden angesehen werden, obwohl uns dafür in der mittelenglischen Poesie nur ein vereinzeltes, etwa aus der Mitte des 13. (?) Jahrhunderts stammendes, bereits oben (S. 116) citiertes Beispiel bekannt ist, durch welches aber gerade die Auflösung des achttaktigen Langverspaares durch eingeflochtenen Reim zu vier kreuzweise reimenden viertaktigen Kurzversen besonders deutlich veranschaulicht wird (vgl. S. 118). In der Handschrift freilich stehen sie, trotzdem sie langzeilig reimen, als kurzzeilige Verse mit überschlagendem Reim *(abcbdbeb)* verzeichnet, ebenso wie auch das früher (S. 116) citierte Beispiel neuenglischer achttaktiger jambischer Verse sich in dieser Anordnung gedruckt vorfindet, wie dies überhaupt bei den meisten derartigen längeren Versarten der Fall ist. Auch gibt dies Metrum zu keinen anderen Bemerkungen hinsichtlich seines rhythmischen Baues Anlass, als bei dem viertaktigen Verse zu machen sein werden.

§ 118. Der viertaktige paarweise gereimte Vers — in dieser Verbindung als durch Halbierung des achttaktigen Verses mittelst leoninischen Reimes anzusehen — tritt zuerst

auf in einer Paraphrase des Pater Noster aus dem Ende des 12. Jahrhunderts *(Old Engl. Homilies,* ed. R. Morris, *First Series, Part.* I. E. E. T. S. Nr. 29: pp. 55—71), unzweifelhaft in Nachahmung des altfranzösischen *vers octosyllabe,* der durch anglonormannische Dichter wie Geoffrey Gaimar, Wace, Benoit u. a. in England bekannt geworden war.

Dieses französische Metrum besteht aus acht Silben bei stumpfem und aus neun bei klingendem Ausgang. Die Verse sind stets paarweise durch den Reim gebunden; doch brauchen stumpfe und klingende Reime nicht mit einander abzuwechseln. Genau so verhält es sich mit dem mittelenglischen viertaktigen Verse, nur dass in ihm der steigende jambische Rhythmus deutlicher zutage tritt, und dass sich statt des romanischen, silbenzählenden Princips dasjenige der Taktgleichheit bemerkbar macht, wobei die gleiche Silbenzahl der Verse nicht so strenge eingehalten zu werden braucht. Daher kommen alle die in den früheren Kapiteln erwähnten Abweichungen von dem streng schematischen Bau des gleichtaktigen Verses schon hier vor, und ganz regelmäßig gebaute Verspaare sind sogar nur selten in diesem Gedichte anzutreffen. Beispiele der Art sind die folgenden:

Ah, láverd gód, her úre béne,
Of úre súnne máke us cléne,
þet hé us ȝéue alswá he méi,
þet ús bihóueð úlche déi. vv. 167—170.

Die charakteristischen Eigenschaften des Versbaues dieser Dichtung treten aber sogleich schon in den nachstehenden zehn ersten Versen des Gedichtes klar zutage:

Ure féder þét in héouene ís,
þet ís all sóþ fúl iwís!
Weo móten tó þeos wéordes iséon,
þet to líue and to sáule góde béon,
þet wéo beon swá his súnes ibórene,
þet hé beo féder and wé him icórene,
þet wé don álle hís ibéden
A'nd his wílle fór to réden.
Lóke weo ús wið hím misdón
þurh béelzebúbes swíkedóm.

Hier zeigen sich schon fast alle die im gleichtaktigen Metrum anzutreffenden rhythmischen Freiheiten: Fehlen des Auftaktes in v. 8 oder auch in zwei aufeinanderfolgenden Versen, wie 15.16:

Gíf we léornið gódes láre,
þénne of-púncheð hít him sáre:

und dann sehr häufig im weiteren Verlaufe des Gedichtes, z. B. vv. 22, 29, 30, 37 etc., so dass dieses dadurch einen sehr schwankenden, jambisch-trochäischen Tonfall erhält; ferner Fehlen einer Senkung im Inneren des Verses v. 2, Taktumstellung v. 9 oder auch v. 81: *Láverd he ís of álle scúfte,* doppelter Auftakt und doppelte Senkung v. 4, leichtere Verschleifungen v. 1, 3, 5; nur v. 7 und v. 10 sind durchaus regelmäßig gebaut. Dasselbe Verhältnis von regelmäßigen zu unregelmäßigen Versen findet sich in dem ganzen Gedicht, in welchem außer den erwähnten Licenzen auch noch die Freiheit der schwebenden Betonung öfters anzutreffen ist, namentlich im Reim, wie *wūrþíng : héouenkíng* 99/100; *hātíng : king* 193/4, 219/220; *fóndúnge : swínkúnge* 242/3.

§ 119. Besondere Erwähnung verdient noch die Behandlung der Cäsur bei diesem Metrum, da hierin, wie schon früher (S. 88/9) erwähnt, ein Hauptunterschied zwischen dem viertaktigen und dem vierhebigen Verse, dem alliterierenden Langverse sowohl als dem alliterationslosen der späteren Zeit, besteht. Diese muss nämlich in jedem vierhebigen Verse, wie früher ausgeführt wurde, eintreten, und zwar stets an bestimmter Stelle, nämlich nach der zweiten Hebung nebst der etwa noch dazu gehörigen Senkung oder den dazu gehörigen Senkungen, so dass der Vers dadurch in zwei rhythmisch ziemlich gleiche Hälften getheilt wird.

Für den viertaktigen Vers dagegen, und zwar nicht nur in diesem frühesten Denkmal, sondern in allen anderen der gesammten mittel- und neuenglischen Literatur, ist die Cäsur nicht obligatorisch und kann, wenn sie sich findet, principiell an jeder Stelle des Verses eintreten, obwohl sie auch hier am häufigsten nach dem zweiten Takt begegnet, zumal in ältester Zeit.

Ihrer Beschaffenheit nach kann die Cäsur, wie früher (§ 72) erwähnt, von dreierlei Art sein:

1) Stumpfe oder männliche Cäsur:

Ne képeð he nóht | þet wé beon súne, 18.

2) Klingende oder weibliche Cäsur, wovon zwei Arten zu sondern sind, nämlich:

a) lyrische Cäsur, innerhalb eines Taktes:

And ȝéfe us míhte | þúrh his héld, 240;

b) epische Cäsur infolge einer überzähligen Senkung vor der Pause:

Ure gúltes, láverd, | bon ús forȝéven, 173.

Diese drei Cäsurarten, wovon die letztere hier allerdings nur vereinzelt begegnet, können im viertaktigen Verse also auch nach, respective in den übrigen Takten vorkommen. So begegnet gleich im ersten Verse eine lyrische Cäsur nach dem ersten Takt:

Ure féder | þét in héouene is.

In den ältesten Denkmälern ist dies jedoch nur selten der Fall, wie denn überhaupt in diesen nicht oft scharf einschneidende Cäsuren zu finden sind, weil in ihnen das Enjambement nur selten zur Anwendung kommt. Beispiele cäsurloser Verse liegen vor u. a. in den folgenden: *þurh béelzebúbes swíkedóm* 10, *Intú þe þústernésse héllen* 104. In der Regel tritt eben im viertaktigen Verse, ebenso wie im französischen Achtsilber, wegen der Kürze dieses Metrums, welches meistens nur für eine rhythmische Reihe ausreicht, erst zu Ende desselben eine Pause ein, während es im vierhebigen Verse durch die größere Anzahl von Senkungen ermöglicht wird, dass derselbe regelmäßig in zwei rhythmische Reihen zerfällt und also, wie bereits bemerkt, stets eine Cäsur hat.

Nach der Cäsur ist noch des Versausganges Erwähnung zu thun, der, wie bereits bemerkt, in beliebiger Reihenfolge stumpf, wie in vv. 1—4, 9, 10, und klingend, wie in vv. 7, 8, reimen kann. Daneben begegnen auch, allerdings nur in selteneren Fällen, sogenannte gleitende Reime, wie in vv. 5, 6, oder *sunegen : munegen* 141/2.

§ 120. Dieses Metrum blieb nun in der mittelenglischen wie in der neuenglischen Poesie sehr populär. Principiell blieb der Bau desselben stets der nämliche; doch aber lassen sich in beiden Epochen bestimmte Richtungen in seiner Behandlung unterscheiden.

So wurde dasselbe zu Ende des 13. und in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sehr frei behandelt im Norden Englands in den sogenannten Surtees Psalmen ed. Stephenson, ferner von Robert de Brunne in seinem *Handlyng Synne* ed. Furnivall und von Richard Rolle de Hampole in seinem *Pricke of Conscience ed.* R. Morris.

Ihre Behandlung dieses Verses charakterisiert sich namentlich durch außerordentlich häufiges Vorkommen doppelter, selbst dreifacher Auftakte und Senkungen im Innern, z. B.:

In þí ríghtwisenésses biþénke I sál,
þine sághes nóght forgéte withál: Psalm. 118, v. 16
And rékened þe cústome hóuses echóne,
At whých þey had góde and at whýche nóne; Manning, v. 5585/6.

Natürlich sind auch die anderen rhythmischen Freiheiten, wie namentlich fehlender Auftakt, fehlende Senkung im Inneren, Taktumstellung, sehr oft in diesen Dichtungen anzutreffen, schwebende Betonungen dagegen meist nur im Reim: *shēnshēpe: kepe*, Hampole, 380/1; *come: bōghsōme* ib. 394/5.

Den entgegengesetzten Charakter, nämlich strenge, silbenzählende Regelmäßigkeit, zeigt eine andere Gruppe nordenglischer und schottischer Dichtungen des 14. Jahrhunderts, wie die Metrical Homilies ed. Small, der Cursor Mundi ed. Morris, Barbour's Bruce, ed. Skeat, Wyntoun's Chronykyl ed. Laing. Hier sind namentlich schwebende Betonung, sowie in den Metrical Homelies fehlender Auftakt und fehlende Senkung im Inneren die relativ am häufigsten anzutreffenden metrischen Licenzen. Für gewöhnlich ist aber der Rhythmus hier ein streng jambischer und die Silbenzahl acht oder neun, je nachdem die Reime stumpf oder klingend sind.

§ 121. Die gleichzeitigen Dichtungen des Mittellandes und Südens, welche in diesem Metrum geschrieben sind, halten meistens die Mitte ein zwischen dem gar zu freien und dem gar zu strengen Versbau der beiden nördlichen Gruppen. Dies sind u. a. The Story of Genesis and Exodus ed. Morris, The Ule and Nightingale ed. Stratmann, The lay of Havelok ed. Skeat, Sir Orfeo ed. Zielke,

King Alisander ed. Weber, mehrere Dichtungen Chaucers[1]), wie z. B. The Book of the Duchesse, The House of Fame, Gower's Confessio Amantis u. a. m. Das zuletzt genannte Denkmal, sowie The Ule and the Nightingale sind in fast ganz regelmäßigen jambischen, silbenzählenden Versen geschrieben. Die anderen Dichtungen lassen häufiger die bekannten rhythmischen Licenzen zu und bewegen sich freier, doch keines in dem Maße wie das Pater Noster. In künstlerischer Vollendung tritt uns dieses Metrum bei Chaucer entgegen, der namentlich auch schon das Enjambement in geschickter, abwechslungsvoller Weise zu verwenden weiß. Eine kurze Probe aus seinem House of Fame (vv. 151—174) möge dies veranschaulichen:

Fírst sawgh I thé destrúcciòun
Of Tróy, thórgh the Gréke Synóun,
With his fálse fórsweríynge,
A'nd his chére and hís lesýnge
M'ade the hórs broght ínto Tróye,
Thorgh whích Tróyens lost ál her joýe.
And áfter thís was gráve, allás,
How I'lyóun assáyled wás
And wónne, and kýnge Prīām yslúyne
A'nd Políte his sóne, certáyne,
Dispítouslý of dáun Pīrrūs,
And nèxt that sáwgh I hów Vēnūs,
Whan thát she sáwgh the cástel brénde,
Dóune fro the hévene gán descénde,
And bád hir sóne Enéas flée:
And hów he fléd, and hów that hé
Escáped wás from ál the prés,
And tóoke his fáder, A'nchīsēs,
And báre hym ón hys bákke awáy,
Crýinge „Allás and wélawáy!"
The whíche Anchíses ín hys hónde
Báre the góddes [*goddesse* Morris] *óf the lónde,*
Thílke thát unbrénde wére.
And I'saugh nèxt in ál hys fére etc.

[1]) Vgl. Charles L. Crow, Zur Geschichte des kurzen Reimpaares im Mittelenglischen. Dissert. Göttingen 1892.

§ 122. Viertaktige Verse kommen öfters auch in Verbindung mit anderen Versarten im Mittelenglischen vor, so namentlich in Verbindung mit dreitaktigen Versen in dem durch den Reim zu zwei kurzen Versen aufgelösten Septenar und in der Schweifreim- oder *rime couee*-Strophe (vgl. §§ 70, 71). Der Bau desselben bleibt auch hier principiell der nämliche; nur kommt in vielen Dichtungen Fehlen des Auftaktes hier häufiger vor, so dass das Metrum einen schwankenden, jambisch-trochäischen Tonfall annimmt. Zu Ausgang der mittelenglischen Zeit war der Viertakter neben anderen Versarten vorwiegend in den ersten dramatischen Erzeugnissen beliebt und wurde u. a. von Heywood in seinem Interlude *The four P's*[1]) mit Geschick verwendet.

§ 123. Auch in neuenglischer Zeit war dies Metrum von Anfang an sehr beliebt, und auch hier lässt sich eine strenge und eine freie Richtung in der Behandlung desselben unterscheiden. Die strenge Richtung war und ist in paarweise oder auch in kreuzweise reimenden Versen meist in der Lyrik vertreten. Der Versrhythmus ist hier in der Regel, nachdem nun die principielle Sonderung jambischer und trochäischer Versarten eingetreten war, ein streng jambischer, bei meistens stumpfen Reimen.

Interessanter ist die freie Richtung, welche als eine directe Fortsetzung des mittelenglischen viertaktigen Verses anzusehen ist, insofern sie schon von den Dichtern der ersten neuenglischen Zeit nach früheren Mustern gepflegt und von den folgenden bis in die neueste Zeit hinein weiter cultiviert wurde. Das Charakteristische an dieser Behandlung des viertaktigen Verses ist das häufige Fehlen des Auftaktes, worin er dem vierhebigen Verse ähnelt, mit dem er sich häufig mischt. Während aber dieser gewöhnlich einen jambisch-anapästischen oder trochäisch-daktylischen Bau hat und durch die Cäsur stets in zwei Hälften getheilt ist, hat der neuenglische viertaktige Vers freier Richtung in der Regel einen ruhigeren, abwechselnd

[1]) Vgl. John Heywood als Dramatiker, von Wilh. Swoboda, Wien, Braumüller, 1888, 8°, S. 83 ff.

jambischen und trochäischen Rhythmus bei seltenem Vorkommen von Cäsuren. Shakspere und andere Dramatiker bedienen sich öfters dieses Metrums für lyrische Einlagen in ihren Dramen. Von etwas längeren Dichtungen früherer Zeit sind namentlich Miltons Allegro und Penseroso in diesem Metrum geschrieben. Folgende Stelle aus L'Allegro (vv. 11—16) möge als Probe dienen:

But cóme thou Góddess fáir and frée,
In héaven yclépt Euphrósyné,
A'nd by mén héart-easing Mírth,
Whom lóvely Vénus, át a bírth
Wíth two síster Gráces móre,
To ívy-crównèd Bácchus bóre; etc.

Principiell ist der Versbau ein jambischer, der aber durch fehlenden Auftakt, wie in dem 13. und 15. Verse dieser Probe, einen trochäischen Klang annimmt. Rein trochäische Verse, d. h. solche, die mit einer Hebung beginnen und mit einer Senkung enden, kommen, in beiden Gedichten zu Reimpaaren verbunden, nur einmal im Allegro vor (vv. 69/70):

Stráight mine éye hath cáught new pléasures,
Whíles the lándscape róund it méasures.

Bei stumpfem Ausgang begegnen solche Reimpaare öfters, z. B. Penseroso 67, 68:

Tó behóld the wándering móon,
Ríding néar the híghest nóon:

ferner vv. 75/6, 81/2, 141/2 etc. Gewöhnlich reimen rein jambische Verse zusammen oder ein jambischer mit einem trochäisch klingenden Verse, wie in der obigen Probe, Allegro 13/4 und 15/6.

Neben dem Fehlen des Auftaktes kommen hier auch die übrigen metrischen Licenzen des jambischen Rhythmus in mäßiger Anwendung vor.

§ 124. Verse dieser Art sind es auch, in denen manche Abschnitte der erzählenden Dichtungen von Coleridge, W. Scott und Byron, z. B. des letzteren Siege of Corinth, geschrieben sind, und mit denen öfters auch an besonders erregten Stellen vierhebige Verse abwechseln; vgl. z. B. den folgenden Passus (XVI) aus dem zuletzt genannten Gedicht:

Still by the shóre Alp mútely múséd,
And wóo'd the fréshness night diffúsed.
There shrínks no ébb in that tídeless séa,
Which chángeless rólls etérnallý:
So that wíldest of wáves, in their ángriest móod,
Scarce bréak on the bóunds of the lánd for a róod;
And the pówerless móon behólds them flów
Héedless, if she cóme or gó:
Cálm or hígh, in máin or báy,
O'n their cóurse she háth no swáy.

Die Verse 5—7 sind sofort an dem jambisch-anapästischen Rhythmus, sowie an der deutlich vernehmbaren Cäsur. die z. B. den viertaktigen Versen 4. namentlich aber 8 und 10, gänzlich oder fast gänzlich fehlt, als vierhebige Verse erkennbar (vgl. S. 88/9, 110), und beide Versarten, die ruhigeren viertaktigen und die bewegteren vierhebigen, befinden sich mit dem Inhalt dieses Passus in harmonischer Übereinstimmung.

Viertaktige Verse als Bestandtheile neuenglischer, ungleichmetrischer Strophenarten, wie z. B. der Schweifreimstrophe, sind gewöhnlich regelmäßiger als in mittelenglischer Zeit.

§ 125. Von Versen, die als aus dem Viertakter hervorgegangen anzusehen sind, sind der zweitaktige und der eintaktige Vers zu nennen, ersterer durch Halbierung des Viertakters, letzterer durch Halbierung des Zweitakters. und zwar meistens mittelst des Reimes, entstanden. Beide Versarten kommen in mittelenglischer Zeit nur selten vor, und zwar gewöhnlich in strophischen Gefügen in Verbindung mit längeren Versen. So sind z. B. in dem Gedicht Heimliche Liebe (Böddeker, Altengl. Dichtungen, S. 161), welches in verschränkten Schweifreimstrophen geschrieben ist, die kurzen Verse Zweitakter: *wiþóute stríf: y wýte a wýf* 10/12; *in tóune tréwe: whil ý may gléwe* 4/6. Aus zwei- und dreitaktigen Versen bestehen auch die achtzehnzeiligen erweiterten Schweifreimstrophen der Ballade The Notbrowne Maid (Percy, Reliques, II, I, 6), woselbst die Zweitakter sich als durch Halbierung des ersten viertaktigen Gliedes septenarischer Verse entstanden auffassen lassen.

Auch in neuenglischer Zeit sind zweitaktige Verse nicht oft anzutreffen, am häufigsten noch in ungleichmetrischen Strophen. Doch auch in gleichmetrischen Gedichten kommen sie sowohl paarweise wie auch kreuzweise strophisch gebunden vereinzelt vor, so z. B. bei Drayton, *An Amouret Anacreontic:*

Most góod, most fáir,
Or thíngs as ráre
To cáll you's lóst;
For áll the cóst
Wórds can bestów,
So póorly shów
Upón your práise
That áll the wáys
Sénse hath, come shórt; etc.

Von rhythmischen Freiheiten sind hier Taktumstellungen und fehlender Auftakt öfters zu bemerken.

In strophischer Bindung begegnen Verse dieser Art freilich meistens, wie es scheint, mit der Reimstellung *abcd*, z. B. bei Burns, *The Cats like Kitchen*, Th. Moore, *When Love is kind*, so dass diese Verse auch als viertaktige, paarweise reimende aufgefasst werden könnten.

§ 126. Eintaktige Verse, und zwar auch mit stumpfem wie mit klingendem Ausgange, kommen im Mittelenglischen gleichfalls nur als Bestandtheile ungleichmetrischer Strophen, in der Regel als *bob*-Verse in den sogenannten *bob-wheel*-Strophen, vor, so z. B. in einem Gedicht in Wright's Songs and Carols (Percy Society, 1847), der Vers *With áye* reimend mit dem dreitaktigen Verse *Aye, a'ye, I dár well sáy*, in den Towneley Mysteries der Vers *Alás*, reimend mit *A góod máster he wás*, in einem Osterliede (Morris, An Old Engl. Miscellany, p. 197—199), die Verse *So strónge* reimend mit *Jóye hím wit sónge*, oder *In lónde* und *of hónde* reimend mit *Al with ióye þát is fúnde.*

Metrische Freiheiten können in solchen kurzen Versen natürlich nur selten eintreten.

Auch in neuenglischer Zeit begegnen eintaktige jambische Verse fast nur in ungleichmetrischen Strophen. Doch ist ein kleines Gedicht, betitelt „*Upon his Departure hence*" in Herrick's *Hesperides* (London, Pickering, 1846)

in fortlaufenden, je drei und drei reimenden, eintaktigen Versen dieser Art geschrieben:

Thus I *Unknówn,* *And láid* *Where téll*
Passe bý, *And góne,* *I the gráve,* *I dwéll,*
And díe, *I'm máde* *There háve* *Farewéll.*
As óne *A shádе* *My cáve:*

Eintaktige Verse mit klingendem Ausgang gebraucht Th. Moore als Mittelglied einer Strophe in dem Gedicht *Joys of Youth, how fleeting* (III, 276).

KAPITEL 2.

Der Septenar, der Alexandriner und der dreitaktige Vers.

§ 127. Der Septenar ist ein beliebtes mittelenglisches Metrum, welches auf ein mittellateinisches Vorbild zurückzuführen ist. Es ist jedoch nicht mit Bestimmtheit zu sagen, ob der katalektische jambische Tetrameter, wie er u. a. vorliegt in dem von Mone, Lateinische Hymnen des Mittelalters, Freiburg i. Br., 1843, I, 150, gedruckten Planctus Bonaventurae (1221—1274), der folgendermaßen beginnt:

O crux, frutex salvificus, | *vivo fonte rigatus,*
Quem flos exornat fulgidus, | *fructus fecundat gratus,*

dies Vorbild war, oder etwa der bei den anglonormannisch-lateinischen Dichtern viel beliebtere brachykatalektische trochäische Tetrameter, der u. a. in den Walter Map zugeschriebenen Gedichten, z. B. in den noch heutigen Tages populären Versen:

Mihi est propositum | *in taberna mori,*
Vinum sit appositum | *morientis ori,*

häufig vorkommt und bei der Wiedergabe oder Nachahmung im Englischen wegen der Vorliebe dieser Sprache für den jambischen Tonfall durch häufiges Eintreten des Auftaktes zu Beginn beider Vershälften sich leicht in den jambischen katalektischen Tetrameter verwandeln konnte. Wahrscheinlich war die letztere Versart das Vorbild, wie dies die von Leigh Hunt herrührende neuenglische Übersetzung jenes lateinischen Trinkliedes erkennen lässt (vgl. des Verfassers Metr. Randglossen II in Engl. Studien X, S. 192 ff.). Übrigens haben auch manche mittellateinische Verse einen schwanken-

den, gelegentlich sogar durch schwebende Betonung charakterisierten Rhythmus, z. B. Carmina burana LXXVII:

Fortunae rota volvitur | descendo minoratus,
Alter in altum tollitur | nimis exaltatus.
Rex sedet in vertice, | caveat ruinam,
Nam sub axe legimus | „Hecubam“ reginam.

§ 128. Diesen Versen entsprechen hinsichtlich ihres rhythmischen Baues ziemlich genau die Anfangsverse des schon öfters gedruckten, auch in kritischer Ausgabe (von Lewin 1881) vorliegenden Poema Morale, des, soweit bis jetzt bekannt, frühesten mittelenglischen, in septenarischen Versen geschriebenen, aus dem zwölften Jahrhundert stammenden Denkmales (ed. Zupitza, Anglia, I, 5 ff.):

I'c am élder, þánne ic wés, | a wíntre and éc a lóre;
ic éaldi móre, þánne ic déde: | mi wít oȝhte tó bi móre.
Wel lónge ic hábbe chíld ibíen | on wórde ánd on déde;
þéȝh ic bí on wíntren éald, | to ȝíung ic ám on réde.

Die früher besprochenen Freiheiten des gleichtaktigen Verses hinsichtlich des Versrhythmus, der Silbenmessung und Wortbetonung kommen auch hier vor.

Fehlender Auftakt ist hier sehr häufig anzutreffen, sowohl im ersten, wie v. 4, als auch im zweiten Halbverse, *ér ic hít iwíste* 17, oder auch in beiden, z. B. *þó þet hábbeð wél idón | éfter híre míhte*, v. 175, so dass nur selten ein rein jambisches Verspaar vorkommt, obwohl der jambische Rhythmus doch im ganzen der vorherrschende ist. Auch fehlende Senkung im Innern des Verses ist öfter zu constatieren, obwohl manche derartige Verse wohl zu emendieren sein dürften: *Ne léve nó mán to múchel* 24; auch im zweiten Halbverse: *and wól éche déde* 88. Taktumstellungen sind ganz gewöhnlich zu Anfang des ersten wie des zweiten Halbverses: *E'lde me ís bistólen ón* 17; *síððen ic spéke cúðe* 9. Auch schwebende Betonungen fehlen nicht: *For bétere is án ēlmḗsse bifóre* 28. Sehr häufig sind Elision, Apokope, Synkope, leichte Silbenverschleifungen, doppelte Auftakte und doppelte Senkungen anzutreffen: *þo þet wél ne dóeþ þe wíle he múȝe* 19; *nís hit búte gámen and glíe* 188. Besonders charakteristisch für die unbeholfene Art der Behandlung des Septenars in diesem ersten Versuch ist aber das häufige Vorkommen einer überzähligen Silbe

in dem Schluss der ersten rhythmischen Reihe, die nur einen akatalektischen Ausgang zulassen sollte, z. B.: *Hé scal cúme on úvele stéde | búte him Gód bo mílde* 26; *E'ðer to lútel ánd to múchel | scal púnchen éft hem búthe* 62 etc., worauf schon bei der Silbenmessung aufmerksam gemacht wurde. Der Versausgang der zweiten rhythmischen Reihe ist dagegen immer, dem Bau dieses Metrums entsprechend, ein akatalektischer, d. h. ein klingender, in diesem Gedicht.

§ 129. So unregelmäßig der Bau des septenarischen gereimten Verses im Poema Morale ist, so regelmäßig ist der reimlose septenarische Vers des Ormulum. Hier endet der erste Halbvers stets streng akatalektisch, der zweite katalektisch, und der Langvers hat nie mehr oder weniger als 15 Silben. Die einzigen metrischen Licenzen, die daher hinsichtlich der Silbenmessung und Wortbetonung hier vorkommen, beschränken sich, wie bereits (S. 165) erwähnt, auf einige Contractionen, Elision, Synkope und Apokope des tonlosen *e* einiger Flexionsendungen, sowie namentlich auf sehr häufige Zulassung von schwebender Betonung in zwei- und mehrsilbigen Wörtern, die an allen Versstellen anzutreffen sind:

Icc þátt tiss Ennglissh háfe sétt | Ennglísshe ménn to láre,
Icc wáss þær þár I crísstnedd wáss | Orrmín bi námenémnnedd,
Annd icc Órrmín full ínnwarrdlíȝ | wiþþ múð annd éc wiþþ hérrte Dedic. 322—7.

In allen solchen Fällen kann bei dem silbenzählenden Orm nur von schwebender Betonung, nicht von Tonversetzung die Rede sein. Das *Ennglisshe* zu Anfang des zweiten Halbverses des obigen Verses 322 ist ebensowenig Taktumstellung, als es dies in dem Halbverse *Icc háfe wénnd inntíll Ennglíssh* v. 13 sein könnte.

§ 130. Nach dem Poema Morale und dem Ormulum tritt uns der Septenar zunächst öfters in Verbindung mit anderen Metren, namentlich dem Alexandriner, entgegen, wovon unten die Rede sein soll.

In einigen Denkmälern des 13. und 14. Jahrhunderts aber ist der Septenar ziemlich unvermischt zur Anwendung gelangt, so in den *Lives of Saints* ed. Furnivall, Berlin 1862,

dem *Fragment of Popular Science* ed. Wright in *Popular Treatises on Science*, London 1841 u. a. m.

Die wichtigste Abweichung von dem Septenar Orms und des Poema Morale ist die, dass hier oft Langverse mit stumpfem Ausgange vorkommen, statt, wie es Regel ist, mit klingendem Schluss. Beide Arten liegen vor in den Anfangsversen des *Fragment of Popular Science:*

The rízte pút of hélle ís | amídde the úrþe wiþínne,
Oure Lóverd þút al mákede iwís, | quéinte ís of gýnne,
Héuene and úrþe ymákede iwís, | and síþþe alle þíng þat ís.
U'rþe is a lútel húrfte | azén héuene iwís.

Es ist wohl anzunehmen, dass der Bau des mittelenglischen Alexandriners, der nach französischem Vorbild stumpf und klingend endigen konnte, das Eindringen stumpfer Versfüße in den septenarischen Vers sehr befördert haben mag, wenn auch die allmählich zunehmende Abschleifung der Flexionsendungen gleichfalls das ihrige mit dazu beigetragen haben wird. Im übrigen sind die sämmtlichen rhythmischen Freiheiten des Septenars, die im Poema Morale vorkommen, auch hier anzutreffen, so z. B. Fehlen des Auftaktes in der ersten Vershälfte von v. 4 des citierten Passus und in der zweiten von v. 2. Fehlen der Senkung in der zweiten Hälfte des vierten Verses, Taktumstellung und doppelte Senkung in der ersten Hälfte des dritten Verses und so die sonstigen Freiheiten, wie doppelter Auftakt etc. an anderen Stellen jener Gedichte (vgl. Metrik I, p. 246).

§ 131. In anderer Weise wird der Septenar in den lyrischen Gedichten jener Zeit und in der späteren volksthümlichen Balladendichtung verwendet, nämlich in vierzeiligen, kreuzweise reimenden Strophen aus vier- und dreitaktigen Versen, die als je zwei Septenare mit eingeflochtenen Reimen anzusehen sind, wie dies durch die oben (S. 186) citierten lateinischen Vorbilder dieser Versarten deutlich veranschaulicht wird.

Lateinische und englische Verse finden sich auf diese Weise zu einer Strophe verbunden Pol. Poems II, 249, in einem Gedicht aus dem 15. Jahrhundert:

Fréeres, fréeres, wó ze bé!
mīnīstrī malórum,
For mány a máinnes sóule bring zé
ad póenas ínfernórum.

In manchen lyrischen Gedichten älterer Zeit reimen die Verse in einigen Strophen langzeilig, in anderen kurzzeilig, woraus sich die allmähliche Entstehung der kurzzeilig durchgereimten Versart deutlich erkennen lässt, z. B. in dem Gedicht W. L. XI bei Böddeker, wo die Anfangsverse der ersten Strophe langzeilig reimen:

My déþ y lóue, my lýf ich háte, | for a léuedy shéne,
Héo is bríht so dáies líht, | þat ís on mé wel séne,

diejenigen der zweiten dagegen kurzzeilig:

Sórewe and sýke and dréri mód | býndeþ mé so fáste,
þát y wéne to wálke wód, | zef hít me léngore láste;

so noch öfters, doch nirgends sind die vier Verse der einzelnen Strophen vollständig kurzzeilig durchgereimt, wie es z. B. in den Aufgesängen der Strophen der Gedichte W. L. II und XIV, G. L. X und XVIII, deren Verse auch viel regelmäßiger gebaut sind, der Fall ist. Die Reime sind in diesen Dichtungen noch meistens klingend.

Ähnlich wie mit dem zuerst citierten Gedicht dieser Sammlung W. L. XI verhält es sich mit den alten Balladen *The Battle of Otterborn* und *Chevy-Chace*, in denen einige ursprüngliche Langverse mit eingeflochtenen Reimen versehen sind, andere nicht, so dass die Strophen theils reimen nach der Formel *a b c b*, theils nach der Formel *a b a b*. Auch ist der Versbau hier sehr holprig, und die Versausgänge sind in der Regel, wenn auch nicht ausnahmslos, stumpf:

Sir Húrry Pérssy cam to the wálles,
The Skóttish óste for to sé:
And sáyd, and thou hast brént Northómberlónd,
Full súre it réwyth mé.

Die Balladen der ausgehenden mittelenglischen Epoche sind meist in viel regelmäßigeren Versen, respective Strophen, abgefasst. Die klingenden Versausgänge des Septenars haben aber in der Regel stumpfen Versschlüssen Platz gemacht, einerlei ob die Zeilen kreuzweise reimen oder nur in den dreitaktigen Versen, z. B. in der allerdings wohl schon der neuenglischen Epoche nahe stehenden oder ihr angehörenden Ballade *The Lady's Fall* (Ritson II, 110):

Mark wéll my héavy dóleful tále,
You lóyal lóvers áll,

And héedfullý béar in your bréast
A gállant lády's fáll.

§ 132. In der neuenglischen Poesie fand der Septenar gleichfalls, sowohl in langzeilig, als in kurzzeilig reimender Gestalt Verwendung und ist dort unter dem Namen *The Common Metre* bekannt. In der ersteren, langzeilig reimenden Form kommt dies Metrum zu Beginn dieser Epoche sogar in umfangreicheren Gedichten, wie in William Warners *Albion's England* und in Chapmans Homerübersetzung vor. Auch hier ist der Versausgang fast ausnahmslos stumpf und der Rhythmus ein im ganzen ziemlich regelmäßiger, wenn dies auch häufig, zumal bei Chapman, durch abwechselnde Vollmessung und Verschleifung der nämlichen Silben (romanischer auf *-ion*, *-ious* etc. und germanischer auf *-ed* etc.), analog dem gewöhnlichen Brauche der Zeit, bewirkt wird. Taktumstellungen kommen auch häufig vor. Die Cäsur ist nach dem ersten Halbverse immer stumpf, doch treten außerdem öfters nach dem zweiten oder im dritten Takt (bisweilen auch nach dem ersten, respective im zweiten) stumpfe, respective klingende Neben-Cäsuren auf:

Occáson'd thús: | *Chrýses the príest* || *cáme to the fléet to búy.* I, 11.
To plágue the ármy, | *ánd to déath* || *by tróops the sól-diers wént.* ib. 10.

Diese Arten der Nebencäsur sind die am häufigsten vorkommenden, doch kann sie an anderen Stellen des Verses gleichfalls eintreten, so namentlich auch im zweiten Halbverse, wenn auch seltener:

But íf thou wílt be sáfe, begóne. || *This sáid,* | *the séa-beat shóre* ib. 32.
All mén in óne aróse and sáid: | „*Atrídes,* | *nów I sée* ib. 54.

Wie schon diese Beispiele erkennen lassen, hängt die Mannichfaltigkeit der Cäsur, die zum Theil vielleicht auf den Einfluss des von Chapman trefflich gehandhabten *blank verse* zurückzuführen ist, mit dem häufigen Gebrauch, den er von dem *enjambement* macht, zusammen. Auch Reimbrechung kommt bei ihm manchmal vor. Bisweilen reimen drei aufeinander folgende Verse zusammen (sogenannte *triplets*), desgl. bei W. Warner, dessen Versbau aber sonst ungemein regelmäßig ist, ähnlich wie in der lyrischen Poesie, in welcher der Septenar von Wyatt an bis in die neueste Zeit hinein

in der einfachen Reimstellung *a b c b*, wie namentlich in der kunstvolleren *a b a b* sehr beliebt war und ist. Das Gewöhnliche ist natürlich auch hier stumpfer Ausgang der dreitaktigen Verse, woneben zuweilen auch solche mit klingenden Reimen vorkommen. In manchen Gedichten ist hier übrigens auch klingender Reim regelmäßig durchgeführt, so z. B. bei Burns, *To John Taylor* (p. 158):

With Pégasús upón a dáy,
Apóllo wéary flýing,
Through frósty hílls the jóurney láy,
On fíot the wáy was plýing.

In der Balladenpoesie wird dagegen das *Common Metre* gern etwas freier gebaut, ähnlich, wenn auch nicht so willkürlich, wie in den alten, von Percy edierten Balladen. Ein bekanntes Beispiel dafür bietet *Coleridge's Rime of the Ancient Mariner:*

It ís an áncient Márinér, | And he stoppeth óne of thrée:
„By thy lóng grey béard and glíttering éye, | Now whére-
fore stópp'st thou mé?"

Doppelte Auftakte und doppelte Senkungen im Innern des Verses begegnen hier namentlich häufig.

§ 133. Der Septenar in Gemeinschaft mit anderen Metren. Wie schon bemerkt, kommt der Septenar nach dem Poema Morale und dem Ormulum zunächst nur selten unvermischt vor, sondern gewöhnlich in Verbindung mit anderen Metren, nämlich sowohl mit der alten Langzeile freier Richtung und dem viertaktigen Metrum (wenn auch seltener), als auch namentlich mit dem Alexandriner. Der mittelenglische Alexandriner war, abgesehen von den germanischen Licenzen des gleichtaktigen Rhythmus, nach dem Vorbilde des altfranzösischen Alexandriners gebildet und hatte deshalb viererlei verschiedene Formen, nämlich, wie folgende Beispiele aus *On god Ureisun of ure Lefdi* zeigen mögen, denen wir die entsprechenden altfranzösischen Verstypen aus dem von Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, p. 175, mitgetheilten Abschnitt des *Roman d'Alixandre* voranstellen:

I. Stumpfe Cäsur bei stumpfem Versausgang:

En icele forest, | dont voz m'oëz conter, 24
Nim nu ȝéme to mé, | so me bést a béo ðe béo, 129.

II. Klingende (epische) Cäsur bei stumpfem Ausgang:
nesune male choze | ne puet laianz entrer. 25
vor þín is þé wurchípe, | ȝif ich wréeche wél ipéo. 130.

III. Stumpfe Cäsur bei klingendem Ausgange:
Moult fut biaus li vregiers | et gente la praële, 1
þíne blísse ne méi | nówiht únderstónden, 31.

IV. Klingende (epische) Cäsur bei klingendem Ausgange:
Moult souëf i flairoient | radise et canele. 2
Vor úl is gódes ríche | an únder þíne hónden. 32

Alexandriner dieser Art, namentlich des letzten Typus, mischen sich nun in einer Gruppe von Gedichten des ausgehenden 12., respective beginnenden 13. Jahrhunderts mit septenarischen, sowie ebenfalls, wenn auch seltener, mit vierhebigen, alliterierend-reimenden Langzeilen und mit viertaktigen Versen. Solche Dichtungen sind On god ureisun of ure Lefdi in den Old Engl. Homilies ed. R. Morris, London 1868 (EETS 29, p. 190ff.); A lutel soth sermum, Old English Miscellany ed. R. Morris (EETS 49, p. 186 ff.) und A Bestiary (ib. p. 1—25).

Folgende Verse aus A lutel soth sermun mögen diese Mischung veranschaulichen:

Hérknied àlle góde mèn, | and stílle sìtteþ aàún,
And ích ou wùle téllen | a lútel sòþ sermún.
Wél we wìten álle, | þag ìch eou nóȝt ne télle,
Hu ádam ùre vórme fàder | adún vel ìnto hélle.
Schómeliche hè vorlés | þe blísse þàt he hédde; 5
To ȝívernèsse and prúde | nóne nèode he nédde.
He nòm þen áppel òf the tré | þat hìm forbóde wás:
So reúþful dède idún | néuer nòn nás.
He míde him ìnto hélle fàlle, | and éfter hìm his chíldren àlle;
þér he wàs fort ùre drìhte, | hìne bóhte mìd his míhte. 10
He hìne alésede mìd his blóde, | þàt he schédde upòn the róde,
To dépe he ȝèf him fòr us álle | þó we wèren so strònge at-fálle.
A'lle bácbìteres, | wéndet to hélle,
Róbberes and réueres, | and þe mónquélle,
Léchurs and hórlinges | þíder sculen wénde, 15
And þér heo sculen wúnien | évere buten énde.

Hier haben wir Septenare (vv. 1, 4, 7) und Alexandriner (vv. 2, 3, 5, 6, 8) gemischt in vv. 1—8, achttaktige Lang-

verse durch *Sectional Rhyme* aufgelöst zu Viertaktern in vv. 9—12 und vierhebige reimend-alliterierende Langzeilen freier Richtung in vv. 13—16. Dadurch, dass in allen diesen verschiedenen langzeiligen Versarten stets vier Haupthebungen hervortreten, wie wir dies durch Accente (ˊ) angedeutet haben, erklärt sich die leichte Vermischung derselben.

§ 134. Im Bestiarius hat diese Mischung noch größere Dimensionen angenommen, indem dort unter und neben langzeilig reimenden Septenaren und alliterierenden Langzeilen auch Layamon'sche, kurzzeilig reimende Verse und septenarische, durch eingeflochtenen Reim aufgelöste Kurzverse vorkommen.

Folgende Stellen mögen den metrischen Bau dieser Dichtung näher veranschaulichen, zunächst vv. 384—397:

A wìlde dér is, þàt is fúl | of fèle wíles,
Fóx is hère tó-nàme, | for hìre quéðscipe:
Húsebondes hìre háten, | for hère húrm-dédes:
þe cóc and tè capún | ge fècheð ófte ìn ðe tún,
And te gándre ànd te gós, | bì ðe nécke and bì ðe nóz,
Háleð is tò hire húle; | forðí man hìre hátieð,
Hátien and húlen | bòðe mén and fúles.

Hier haben wir unverkennbare Langzeilen freier Richtung vor uns.

An anderen Stellen gehen die alliterierenden Langzeilen in septenarische Verse über, so vv. 273—298:

ðe míre múneð us | méte to tílen,
lúng lívenoðe, | ðis lítle wíle
ðe we on ðis wérld wúnen: | for ðanne we óf wénden,
ðánne is ure wínter: | we sulen húnger háuen
and hárde súres, | buten we ben wár hére.
Do wé forðí so dóð ðis dér, | ðánne wé be dérue
O'n ðat dái ðat dóm sal bén, | ðat ít ne us hárde réwe:
— — — — — — — — — — — —
þe córn ðat gé to cíue béreð, | áll ge it bít otwínne,
ðe láge us léreð to dón gód, | ánd forbédeð us sínne etc.

An einer dritten Stelle (v. 628—635) gehen septenarische und viertaktige Verse in einander über:

Hú he résteð hím ðis dér,
ðánne he wálkeð wíde,

hérkne wú it téllеð hér,
for hé is ál unríde.
A tré he sékeð to fúligewís,
ðat is stróng and stédefast is,
and léneð hím trōstlíke ðerbí,
ðánne he ís of wálke wērí.

An manchen Stellen des Gedichtes kommen diese verschiedenen Versarten aber auch für sich alleinstehend vor.

So haben wir kurze Reimpaare in dem Abschnitte 444—455; in vv. 1—39 haben wir alliterierende, reimlose Verse von zum Theil recht alterthümlichem Bau, von welchen nur zum Schluss ein Halbvers (39) mit dem vorhergehenden Halbverse reimt und so zu dem folgenden Abschnitt (vv. 40—52) hinüberleitet, der wieder aus viertaktigen und septenarischen Versen besteht; darauf folgt ein Abschnitt (vv. 53—87), in welchem viertaktige und dreitaktige (also alexandrinische), je paarweise reimende Verse sich mischen, woran dann ein weiterer, aus meist durch den Reim zu Kurzzeilen aufgelösten Septenaren bestehender Abschnitt (vv. 88—119) sich anschließt u. s. w. (vgl. Metrik I, §§ 79—84).

Es geht daraus mit Sicherheit hervor, dass der Dichter diese verschiedenen Versarten — seiner gleichfalls in verschiedenen Metren geschriebenen lateinischen Vorlage entsprechend — mit Bewusstsein zu verschiedenen Zwecken dichterisch verwendete, und dass also die von Trautmann und anderen[1]) aufgestellte Behauptung, der mit Layamon gleichzeitige (!) Septenar des Ormulum und Poema Morale stelle das Endergebnis der Entwickelung des Layamon'schen Verses (der alliterierenden Langzeile freier Richtung) dar, eine irrige sein muss.

§ 135. In On god Ureisun of ure Lefdi dagegen spielen die alliterierenden Langzeilen nur eine unbedeutende, auf gelegentlich zweihebigen Rhythmus der Halbverse und öfteres Auftreten des Stabreimes beschränkte Rolle. Septenare und Alexandriner wechseln hier beliebig mit einander ab.

[1]) Trautmann, Anglia, V, Anz. 124; Einenkel, ibid. 74; Menthel, Anglia VIII, Anz. 70.

Der folgende kurze Passus (vv. 23—34) wird ausreichen zur Veranschaulichung dieser Versverbindungen:

Nís no wúmmen ibóren | þét þe béo ilíche,
Ne nón þer nís þin éfning | wiðínne héoueríche. 24
Héih is þi kínestól | onúppe chérubíne,
Biuóren ðíne léoue síne | wiðínnen séraphíne.
Múrie dréameð éngles | biuóren þín onséne,
Pléieð and swéieð | and síngeð bitwéonen. 28
Swúðe wél ham líkeð | biuóren þe to béonne,
Vor heo néuer né beoð séad | þi uéir tó iséonne.
þíne blisse ne méi | nówiht únderstónden,
Vor ál is gódes ríche | an únder þíne hónden. 32
A'lle þíne uréondes | þu mákest ríche kínges;
þú ham zíuest kínescrúd, | béies and góldrínges.

Vers 26 und 34, vielleicht auch v. 25 und 30 sind Septenare, v. 28 ist der einzige Vers des Gedichtes, der in beiden Vershälften zweihebig ist (Halbverse der Art begegnen noch in der ersten Vershälfte: vv. 3, 12, 44, 72, 77, in der zweiten: vv. 30, 45, 46. 52, 70); die übrigen Verse dieses Passus lesen sich am natürlichsten als Alexandriner.

§ 136. Diese planlose Verbindung nun von Alexandrinern und Septenaren ist ein Metrum, welches in mittelenglischer Zeit besonders beliebt war. In dieser Versform wurden schon zu Anfang des 13. Jahrhunderts zwei geistliche Dichtungen The Passion of our Lord und The Woman of Samaria, beide herausgegeben von Morris in seinem Old English Miscellany (EETS 49), geschrieben.

Aus der ersteren citieren wir die Verse 21—24:

Léuedi þu bére þat béste child, | þat éuer wés ibóre;
Of þé he mákede his móder, | vor hé þe hédde ycóre.
Ádam ánd his ófsprung | ál hit wére furlóre,
Y'f þi síne nére, | ibléssed þu béo þervóre.

Manche Verse dieser Dichtungen können auf beiderlei Art skandiert werden, wie z. B. der dritte, je nachdem man die zweite Silbe des Wortes *ofsprung* nach Art des gewöhnlichen, gleichtaktigen Rhythmus eine Senkung des Verses, in diesem Falle eine überzählige, epische Cäsur bewirkende, oder sie nach altgermanischem Brauch eine vierte Hebung des dann septenarischen Halbverses bilden lässt. Jedenfalls wäre diese Skansion hier durchaus zulässig, wie denn auch

die übrigen germanischen Licenzen des gleichtaktigen Rhythmus hier sämmtlich vorkommen.

In dieser Versart sind nun namentlich die südenglischen Heiligenlegenden des *Harleian MS.* 2277 und andere daselbst überlieferte Gedichte wie u. a. das Fragment on Popular Science aus dem 14. Jahrhundert geschrieben, ferner die umfangreiche Reimchronik des Robert of Gloucester (vgl. Metrik I, §§ 113, 114). Mätzner, Altengl. Sprachproben, p. 155, und ten Brink, Literaturgesch. I, S. 334, 345, stimmen damit überein; Trautmann dagegen erklärt die Verse, Anglia V, Anz. S. 123—125 auf Grund der von ihm angenommenen, von uns für unannehmbar gehaltenen Versbetonungsgesetze für Septenare. Folgender Passus (Mätzner, Altengl. Sprachproben I, S. 155) möge den Versbau des zuletzt genannten wichtigen Denkmales veranschaulichen:

A'ftur kýng Báthulf | Léir ys sóne was kýng,
And régned síxti ȝér | wél þoru álle þýng.
U'p þe wáter of Sóure | a cíty óf gret fáme
He éndede, and clépede yt Léicestre, | áftur is ówne náme.
þre dóȝtren þis kýng hádde, | þe éldeste Górnorílle,
þe mýdmost hátte Régan, | þe ȝóngost Córdeílle.
þe fáder hem lóuede álle ynóȝ, | ác þe ȝóngost mést:
For héo was bést an fáirest, | and to háutenésse drow lést.
þó þe kýng to élde cóm, | álle þré he bróȝte
Hys dóȝtren tofóre hým, | to wýte of hére þóuȝte.

§ 137. Zu Ende desselben Jahrhunderts aber wird der septenarisch-alexandrinische Vers alsbald durch den neuaufkommenden fünftaktigen Vers der Kunstpoesie in den Hintergrund gedrängt.

Doch tritt er uns bald wieder entgegen in volksthümlichen Dichtungen anderer Art, nämlich in den Miracle Plays, zumal in einzelnen Spielen der *Towneley Collection,* wie z. B. in der Conspiratio et Capcio (S. 182), und zwar ganz in der bisherigen willkürlichen Aufeinanderfolge, bisweilen Alexandriner mit Alexandriner, Septenar mit Septenar reimend, öfters aber Alexandriner mit Septenar. Eine Stelle aus den Towneley-Mysteries möge dies veranschaulichen:

Now háve ye hárt what I' have sáyde, | I gó and cóm agáyn,
Therfór looke yé be páyde | and álso glád and fáyn,
For tó my fáder I wéynd, | for móre then I' is hé,

I lét you wýtt, as fáythfulle fréynd, | or thát it dóne bé.
That yémay trów when ít is dóne, | for cértes, I máy noght nów
Mány thýnges so sóyn | at thís tyme spéak with yóu.

Auch in manchen Moral Plays findet dieses Metrum Verwendung, mit ähnlicher Willkür in der Reihenfolge der beiden Versarten. Doch hier kann man öfters beobachten, z. B. in Redford's *Marriage of Wit and Science* (*Dodsley* II, p. 325 ff.), dass Alexandriner und Septenare, obwohl die Verbindung beider Versarten für gewöhnlich eine planlose ist, mit einander abwechseln, so dass bisweilen der Septenar, bisweilen der Alexandriner in dem Reimpaar voransteht, wie z. B. in den vier letzten Versen des folgenden Passus (Dodsley II, p. 386):

O lét me bréathe a whíle, | and hóld thy héavy hánd,
My grievous fáults with Sháme | enóugh I únderstánd.
Take rúth and píty ón my pláint, | or élse I ám forlórn;
Let nót the wórld contínue thús | in láughing mé to scórn.
Mádam, if I'be hé, | to whóm you ónce were bént,
With whóm to spénd your time | sometíme you wére contént:
If ány hópe be léft, | if ány récompénse
Be áble tó recóver thís | forpássed négligénce,
O. hélp me nów poor wrétch | in thís most héavy plíght,
And fúrnish mé yet ónce agáin | with Tédiousnéss to fíght.

§ 138. An anderen Stellen dieses Dramas, z. B. in der Rede von *Wit*, p. 359, kommt diese Combination in längerer Reihenfolge vor, scheint aber schon früher bekannt gewesen zu sein. Denn schon vor Redford, zu Beginn der neuenglischen Epoche, tritt sie uns als eine beliebte Vers-, respective Strophenart in der lyrischen, sowie bald auch in der erzählenden Dichtung entgegen und war auch den ersten englischen Metrikern unter dem Namen *The Poulter's Measure*[1]) wohlbekannt. Folgende Anfangsverse von Surrey's „*Complaint of a dying Lover*" (S. 24) möge die Cadenz desselben vorführen:

In winter's just retúrn, | when Bóreas gán his réign,
And évery trée unclóthed fást, | as náture táught them pláin:
In místy mórning dárk, | as shéep are thén in hóld,
I híed me fást, it sát me ón, | my shéep for tó unfóld.

[1]) Nach Guest (II, 233): „*because the poulterer, as Gascoigne tells us, giveth twelve for one dozen and fourteen for another*".

Brooke's erzählendes Gedicht *Romeus and Juliet*, welches Shakspere für sein gleichnamiges Drama benützte, ist in diesem Metrum abgefasst. Möglich, dass der streng jambische Tonfall und die feste Lage der Cäsur dieses Versmaß in einer Zeit, wo zuerst steigende und fallende Rhythmen von einander scharf gesondert wurden, als für die Kunstdichtung besonders geeignet erscheinen ließ. Wohlklingend ist es jedenfalls nicht und blieb eben deswegen wohl auch nicht lange populär. Indes kommt es vereinzelt auch noch bei neueren Dichtern, wie Cowper und Watts, vor. Ja, noch in neuester Zeit bediente sich Thackeray desselben zu einigen komischen Gedichten, wofür es besonders geeignet erscheint, und zwar sowohl in der auch von Dean Swift einmal angewendeten willkürlichen Anordnung beider Versarten, als auch in der regelmäßigen Aufeinanderfolge von Alexandriner und Septenar (vgl. Metrik II, §§ 242, 243).

§ 139. Der Alexandriner. Dieses Metrum gibt zu wenigen Bemerkungen Anlass und verläuft einfacher als der Septenar. Der mittelenglische Alexandriner ist ein sechstaktiger, jambischer Vers, der stets nach dem dritten Takt eine Cäsur hat, welche, ähnlich wie der Versausgang, stumpf oder klingend sein kann. In unvermischter Gestalt kam dies Versmaß wohl zum erstenmale zur Anwendung in Robert Mannyngs Übersetzung von Peter Lagetofts in französischen Alexandrinern geschriebener Reimchronik. Die vier bereits oben (S. 192/3) erwähnten Typen des Verses der Vorlage treten hier natürlich auch zutage:

I. *Méssengérs he sént | þórghout I'nglónd*
II. *Untó the I'nglis kýnges | þat húd it ín þer hónd.*
p. 2, v. 3/4.
III. *A'fter E'thelbért | com E'lfríth his bróther,*
IV. *þát was E'gbrihtes sónne, | and ȝít per wás an óþer:*
p. 21, v. 7/8.

Die germanischen Licenzen des gleichtaktigen Rhythmus machen sich hier überall stark bemerkbar.

In dem ersten Verse haben wir in beiden Vershälften Fehlen des Auftaktes, in der zweiten entweder Fehlen einer Senkung oder Zehrdehnung *(Ing(e)lond)* zu verzeichnen. Der zweite Vers hat einen regelmäßigen Bau; im dritten fehlt zu Anfang der Auftakt, im zweiten Halbvers eine

Senkung. Der letzte Vers hat regelmäßige Silbenzahl, aber doppelte Taktumstellung im ersten Halbverse. Doppelte Auftakte und Senkungen im Inneren des Verses kommen ebenfalls häufig vor:

To purvéie þám a skúlking, | on the English éft to ríde; p. 3, v. 8

Bot soiórned þám a whíle in rést a Báingóre: p. 3, v. 16

In Wéstsex was þán a kýng, | his náme wás Sir I'ne: p. 2, v. 1.

Einen weniger freien Bau hat der alexandrinische Vers in den lyrischen Gedichten jener Zeit, in denen er aber meistens durch eingeflochtenen Reim zu Kurzzeilen aufgelöst erscheint, wie aus den Beispielen in § 142 zu ersehen ist.

§ 140. Dagegen ist der Bau des Alexandriners öfters recht unregelmäßig in den spätmittelenglischen Mysteries und den frühneuenglischen Moral Plays, in denen er zwar nicht, so weit wir beobachtet haben, in irgend einem Stücke als ausschließliches Metrum, wohl aber entweder als erstes Glied des früher erwähnten *Poulter's Measure* oder auch bisweilen in ununterbrochener Folge in längeren Reden vorkommt. So ist z. B. an manchen Stellen des Stückes Jacob and Esau (*Dodsley's Collection* vol. II, p. 185 ff.) nicht deutlich zu erkennen, ob wir es mit vierhebigen Versen oder mit holperigen Alexandrinern zu thun haben (vgl. Act. II, Sc. 1). In anderen Stücken ist dagegen der Alexandriner, wo er in längeren Stellen auftritt, ziemlich regelmäßig gebaut, so z. B. in Redford's *Marriage of Wit and Science* (Dodsley, II, p. 325 ff.), z. B. Act. II, Sc. 2 (S. 340/1):

How mány séek, that cóme | too shórt of théir desíre:
How mány dó attémpt, | that dáily dó retíre.
How mány róve abóut | the márk on évery síde:
How mány thínk to hít, | when théy are mích too wíde:
Hów mány rún too fár, | how mány líght too lów:
How féw to góod efféct | their trávail dó bestów! etc.

Cäsur und Versschluss sind hier in diesem 18 Verse umfassenden Passus schon durchwegs stumpf.

§ 141. Auch in neuenglischer Zeit kommt der Alexandriner in langzeilig reimender Gestalt vor; so z. B. im 16. Jahrhundert in einigen Gedichten Sidneys, namentlich aber in Drayton's „*Polyolbion*". Von dem mittel-

englischen Alexandriner unterscheidet sich der neuenglische namentlich dadurch, dass, allgemein gesprochen, die vier Arten des mittelenglischen Alexandriners auf eine einzige reduciert sind, indem die Cäsur stets und der Versausgang fast immer stumpf ist. sowie ferner dadurch, dass die germanischen Licenzen des Rhythmus hier nur sehr sparsam zur Anwendung gelangen; vgl. die folgenden Anfangsverse des oben genannten Gedichtes (Poets III, 239 ff.):

Of A'lbion's glórious ísle | the wónders whílst I wríte,
The súndry váirying sóils, | the pléasures ínfiníte,
Where héat kills nót the cóld, | nor cóld expéls the héat,
The cálms too míldly smáll, | nor wínds too róughly gréat, etc.

Nur selten begegnen Nebencäsuren, und zwar meistens im ersten Halbverse, so z. B. lyrische Nebencäsur nach dem ersten Takt:

Wise génius, | bý thy hélp || that só I máy descrý 240*a*

oder stumpfe Cäsur nach dem zweiten Takt:

Ye sácred bárds | that to || your hárps'melódious stríngs; ibid.

Enjambement ist nur vereinzelt anzutreffen, Reimbrechung noch seltener.

Von geringerer Wichtigkeit ist, dass Brysket in einem Gedicht auf Sidneys Tod, betitelt *The Mourning Muse of Thestylis* (gedruckt mit den Werken Spensers, Globe-Ed.. p. 563) Alexandriner, die in Bezug auf die Stellung der Cäsur frei gebaut sind, nicht paarweise, sondern in willkürlicher Ordnung mit einander reimen ließ, sowie dass Surrey und Blennerhasset gelegentlich in ähnlich gebauten reimlosen Alexandrinern dichteten (vgl. Metrik II, § 83).

Wichtiger ist der Bau des Alexandriners als letzten Verses der beliebten Spenserstanze und ihrer Nachbildungen. Hier ist bemerkenswert, dass öfters die in mittelenglischer Zeit ungebräuchliche lyrische Cäsur nach dem ersten Halbverse vorkommt, z. B. bei Spenser:

That súch a cúrsed créature || líves so lóng a spáce. I, I, 31;

so auch in Verbindung mit Nebencäsuren:

Upón his fóe, | a Drágon, || hórriblé and stéarne. I, I, 3.

Ähnlich behandeln auch andere Dichter den Schlussvers der Spenserstanze, wie z. B. Thomson, W. Scott, Wordsworth, während Dichter wie Pope, Byron,

Shelley und andere, nur stumpfe Cäsur nach dem dritten Takt zulassen.

Im übrigen fand der Alexandriner nur selten in der neuenglischen Poesie Verwendung.

Zu Reimpaaren verbunden kommt er im 19. Jahrhundert bei Wordsworth vor, z. B. in *The Pet-Lamb* (II, 149), der ihn auch hier, ebenso wie in der Spenserstanze, freier behandelt und öfters doppelte Auftakte, doppelte Senkungen, sowie auch Fehlen des Auftaktes zulässt, Cäsur und Versausgang aber stumpf bildet.

§ 142. Der dreitaktige Vers entsteht theoretisch und auch in der Regel thatsächlich durch Halbierung des Alexandriners, und zwar geschieht dies seltener durch leoninischen als durch eingeflochtenen Reim. Namentlich in mittelenglischer Zeit werden durch diese Reimart gern zwei alexandrinische Langverse zu vier dreitaktigen, kreuzweise reimenden Kurzversen aufgelöst, wie z. B. in Robert Mannings Reimchronik von p. 69 der Hearne'schen Ausgabe an.

Nach der früher erörterten, durch Cäsur und Versausgang bedingten, vierfachen Art des mittelenglischen Alexandriners ist es klar, dass die daraus hervorgehenden Kurzverse sowohl stumpf als auch klingend reimen können, z. B. p. 78, vv. 1, 2.

W'illiam the Cónqueróur *O'ut of his fírst erróur*
chángis his wíkked wíle; *repéntis óf is ílle.*

Dem allgemeinen Charakter des Metrums entsprechend sind in dieser Reimchronik auch die kurzzeilig reimenden Verse langzeilig gedruckt, zumal da sie nicht an allen Stellen, wo sie begegnen, in dieser Reimstellung consequent durchgeführt sind.

In der Lyrik begegnet dieses Metrum natürlich meistens in kurzzeiliger Anordnung, z. B.:

Böddeker, p. 220: und Minot ed. J. Hall, p. 17:

Máyden móder mílde, *Tówrenay, ȝów has tíght*
oiéz cel óreysóun; *To tímber tréy and téne*
from sháme þóu me shílde, *A bóre, with brénis bríght*
e dé ly málfelóun. *Es bróght opón ȝowre gréne.*

In anderer Reimstellung sind diese Verse u. a. auch in Schweifreimstrophen verschiedener Art anzutreffen, so z. B. bei Böddeker, S. 184:

Of a món mátheu þóhte, In márewe mén he sóhte,
þo hé þe wýnzórd wróhte; at ýnder mó he bróhte,
and wrót hit ón ys bóc. and nóm, ant nón forsóc.

Gewöhnlich sind in solchen lyrischen, für den Gesang bestimmten Dichtungen die Verse regelmäßiger gebaut als in denjenigen der erzählenden Poesie, wo die üblichen germanischen metrischen Licenzen häufiger auftreten.

In neuenglischer Zeit ist der dreitaktige Vers hauptsächlich in der Lyrik beliebt geblieben, und zwar kommt er dort sowohl mit stumpfen als mit klingenden Reimen vor, die entweder aufeinander folgend oder gekreuzt sein können, z. B.:

Surrey, S. 128:

Me líst no móre to síng
Of lóve, nor óf such thing,
How sóre that ít me wríng;
For whát I síng or spáke,
Mén did my sóngs mistáke.

Surrey, S. 39:

Though I regárded nót
The prómise máde by mé;
Or pássed nót to spót
My fáith and hónestý:
Yét were my fáncy stránge etc.

Selten begegnen dreitaktige Verse mit durchwegs klingenden Reimen. Beliebt dagegen sind in der Lyrik Strophen aus solchen Versen, in denen klingende mit stumpfen Reimen wechseln, z. B. bei Sheffield, *On the Loss of an only Son:*

Our mórning's gáy and shíning,
The dáys our jóys decláre;
At évening nó repíning,
And night's all vóid of cáre.
A fónd transpórted móther
Was óften héard to crý,
Oh, whére is súch anóther
So bléss'd by Héaven as I'? etc.

Rhythmische Freiheiten, wie Fehlen des Auftaktes, doppelte Senkungen, kommen in solchen kurzen Versen nur selten vor. Am häufigsten noch dürften Taktumstellungen anzutreffen sein.

KAPITEL 3.

Der gereimte fünftaktige Vers.

§ 143. Der fünftaktige Vers ist unter allen englischen Versarten derjenige, welcher in den meisten und in den hervorragendsten Dichtungen zur Anwendung gelangt ist.

Es sind von demselben zwei Arten zu unterscheiden, nämlich der gereimte und der reimlose fünftaktige Vers *(blank verse)*, welche beide von gleicher Wichtigkeit sind.

Der gereimte Fünftakter aber war bereits seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in der englischen Poesie bekannt und wurde von Chaucers ersten dichterischen Versuchen an bis in die Gegenwart hinein mit Vorliebe in derselben verwendet, während der *blank verse* erst durch den Earl of Surrey (1518?—1547) etwa ums Jahr 1540 in die englische Literatur eingeführt und seitdem allerdings auch nicht minder oft in derselben gebraucht wurde. Der gereimte fünftaktige Vers war und blieb vorwiegend beliebt für lyrische und epische, der *blank verse* für dramatische Dichtung, wenn auch dieser zu Zeiten wohl, z. B. von Milton, Thomson u. a., für epische und verwandte Dichtungsarten, jener zeitweilig auch, z. B. von Davenant und Dryden, von letzterem jedoch nur einige Zeit, für die dramatische Dichtung verwendet wurde.

Hier ist zunächst der gereimte fünftaktige Vers ins Auge zu fassen, der sowohl in strophischen Gedichten, als auch — seit Chaucers *Legende of good women* (c. 1386) — zu Reimpaaren verbunden in der mittelenglischen Poesie vorkommt.

Hinsichtlich des rhythmischen Baues des fünftaktigen gereimten Verses ist nun zunächst hervorzuheben, dass er, abgesehen von dem Unterschiede in der Länge oder Taktzahl, durchaus nicht als von den übrigen gleichtaktigen Metren jener Zeit verschieden anzusehen ist, zumal da er ebenso wie der mittelenglische viertaktige Vers und der Alexandriner nach einem französischen Vorbilde entstanden ist, nämlich nach dem Muster des französischen zehnsilbigen Verses. Dies ist ein Metrum von steigendem Rhythmus, in welchem die Cäsur für gewöhnlich hinter der vierten Silbe einzutreten hat, wie z. B. in dem Verse:

Ja mais n'iert tels | com fut as anceisors. Saint Alexis, v. 5.

Diesem Verse entspricht genau in Betreff seines Baues der folgende Vers Chaucers:

A Kníht ther wás | and thát a wórthy mán. Cant. Tales, Prol. 43.

§ 144. Da nun aber der englische Vers, ebenso wie der französische Zehnsilbler, sowohl klingende Cäsur, als auch

klingenden Versausgang zulässt, und da in ihm ferner auch sowohl zu Anfang als auch nach der Cäsur die erste Senkung (Auftakt) fehlen kann, so sind infolge dessen theoretisch folgende 16 Variationen dieses Metrums möglich:

I. Hauptarten:			II. Mit fehlendem Auftakt zu Anfang:		
1 ⏑ – ⏑	⏑ – ⏑ – ⏑ –	10 S.	5 – ⏑ –	⏑ – ⏑ – ⏑ –	9 S.
2 ⏑ – ⏑ – ⏑	⏑ – ⏑ – ⏑ –	11 S.	6 – ⏑ – ⏑	⏑ – ⏑ – ⏑ –	10 S.
3 ⏑ – ⏑	⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	11 S.	7 – ⏑ –	⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	10 S.
4 ⏑ – ⏑ – ⏑	⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	12 S.	8 – ⏑ – ⏑	⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	11 S.

III. Mit fehlendem Auftakte nach der Cäsur:			IV. Mit fehlendem Auftakt zu Anfang und nach der Cäsur:		
9 ⏑ – ⏑ –	– ⏑ – ⏑ –	9 S.	13 – ⏑ –	– ⏑ – ⏑ –	8 S.
10 ⏑ – ⏑ – ⏑	– ⏑ – ⏑ –	10 S.	14 – ⏑ – ⏑	– ⏑ – ⏑ –	9 S.
11 ⏑ ⏑ –	– ⏑ – ⏑ – ⏑	10 S.	15 – ⏑ –	– ⏑ – ⏑ – ⏑	9 S.
12 ⏑ – ⏑ – ⏑	– ⏑ – ⏑ – ⏑	11 S	16 – ⏑ – ⏑	– ⏑ – ⏑ – ⏑	10 S.

In dieser Tafel ist zugleich auch die schematische Darstellung, ja möglicherweise sogar die Erklärung (durch das Fehlen des Auftaktes nämlich nach epischer Cäsur) für solche Verse enthalten, die auch analog der früher beim viertaktigen Verse gegebenen Darstellung als Verse mit lyrischer Cäsur anzusehen und mit diesen in Bezug auf Rhythmus und Silbenzahl identisch sind, nämlich für die unter 10, 12, 14 und 16 angegebenen Formen.

Es wird zweckmäßig sein, diese 16 verschiedenen Typen zunächst durch Beispiele zu belegen:

I. Hauptarten:

1 *A Knight ther was,* | *and that a worthy man,* Prol. 43
2 *What schulde he studie,* | *and make himselven wood?* ib. 184
3 *But thilke text* | *held he not worth an oystre.* ib. 182
4 *To Caunterbury* | *with ful devout corage.* ib. 22.

II. Mit fehlendem Auftakt zu Anfang des Verses:

5 *Upon which* | *he wil auenged be* Lydgate, Siege of Thebes 1086
6 *Of the wordes* | *that Tydeus had said,* ib. 1082

7 *Fró the kíng | he gán his fáce tóurne,* ib. v. 1068
8 *Nát astónned, | nor ín his hért aférde,* ib. 1069.

III. Mit fehlendem Auftakte nach der Cäsur:

9 *A stérne pás | thórgh the hálle he góth,* ib. 1072
10 *And which they wéren, | ánd of whát degré:* Chaucer, Prol. 40
11 *And yét therbý | shálll they néuer thrýve?* Barclay, Ship of Foules. p. 20
12 *And máde fórward | érly fór to rýse,* Chaucer, Prol., v. 33

III. Mit fehlendem Auftakt zu Anfang und nach der Cäsur:

13 *I'n al hást | Týdeús to sécé,* Lydgate, Siege of Thebes. v. 1093
14 *Twénty bókes, | clád in blák and réed,* Chaucer, Prol.. v. 294
15 *Spáred nát | wómen gréet with chýlde.* Lydgate. Guy of Warwick, v. 16
16 *Fór to délen | with no súch poráille,* Chaucer, Prol. v. 247.

Da nun außerdem auch noch die sämmtlichen übrigen germanischen Licenzen des gleichtaktigen Rhythmus in diesem Verse in derselben Weise wie in den übrigen gleichtaktigen Metren eintreten können und da namentlich die Cäsur in dem Fünftakter Chaucers und vieler anderer Dichter in allen zwei, respective drei Arten auch nach. respective in den übrigen Versfüßen eintreten kann, so wird die Mannichfaltigkeit im Bau dieses Metrums dadurch in ganz außerordentlichem Maße erhöht. Lediglich dadurch, dass die im Obigen vorgeführten Variationen auch nach dem ersten, dritten und vierten Takt eintreten, steigt die Zahl der bloß durch die obigen Cäsurarten in Verbindung mit Fehlen des Auftaktes und den verschiedenen Versausgängen bewirkten Versformen auf 64, von den sonstigen durch Taktumstellungen, schwebende Betonung, doppelte, respective mehrfache Auftakte, Senkungen im Innern des Verses und Versausgänge etc. bewirkten metrischen Freiheiten ganz zu schweigen. Jedenfalls ist die Zahl der durch diese metrischen Licenzen bewirkten Variationen der gleichtaktigen Metren, speciell des fünftaktigen Verses, eine viel größere als diejenige der mit den fünf Haupttypen des alliterierenden Halbverses zusammenhängenden, woran

man also ohne genügenden Grund und, wie es scheint, nur aus Scheu vor der Neuheit der Sache Anstoß genommen hat.

§ 145. Diese sogenannte Wandelbarkeit der Cäsur ist aber noch nicht zu constatieren in den ersten Proben dieses Metrums, welche uns in zwei aus der letzten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammenden Gedichten des MS. Harl. 2253, herausgegeben von Böddeker, Berlin 1878 nämlich Geistliche Lieder Nr. XVIII und Weltliche Lieder Nr. XIV, entgegentreten. Diese sind geschrieben in dreitheiligen, achtzeiligen, ungleichmetrischen Strophen von der Form $\overset{a\,b\,a\,b\,c\,c\,d\,d}{4\,3\,4\,3\,5\,5\,7\,5}$, in denen also der fünfte, sechste und achte Vers Fünftakter sind.

Zwar hat ten Brink, wie er in „Chaucers Sprache und Verskunst", S. 145, Anm., bemerkt, „nicht die sichere Überzeugung zu gewinnen vermocht, dass hier wirklich ein Metrum vorliege, das man — sei es dem Ursprung, sei es dem Charakter nach — mit Chaucers heroischem Vers identificieren darf, wenn es auch in einzelnen Fällen diesem völlig zu gleichen scheint". Nach meiner Überzeugung aber ist an dem fünftaktigen Charakter dieser Verse nicht im geringsten zu zweifeln; auch hat ten Brink sich nicht darüber geäußert, was für Verse es sonst sein sollten. Die von ihm l. c. als Fünftakter bezeichneten Verse haben dagegen entschieden nicht diesen Bau, sondern es sind viertaktige Verse mit unaccentuierten Reimen, denn ein Schlusswort des Verses wie *wrécfúl*, wie es ten Brink annimmt, mit Fehlen einer Senkung zwischen den beiden letzten Hebungen würde dem Gesammtcharakter dieses Metrums durchaus zuwiderlaufen.

In diesen beiden Gedichten kommen nur Verse vor nach Art der unter 3, 4, 7, 12 angegebenen Formeln:

3 *His hérte blód | he ȝéf for ál monkúnne.* G. L. 35
4 *Upón þe róde | why núlle we táken héde?* ib. 27
7 *Ȝéf þou dóst, | hit wól me réowe sóre.* W. L. 20
12 *Bote héo me lóuye, | sóre hit wól me réwe;* ib. 27.

Unter den germanischen Licenzen des Rhythmus machen sich in diesen, so weit bis jetzt bekannt, frühesten fünftaktigen Versen der englischen Poesie doppelte Auftakte und Senkungen am meisten bemerkbar, z. B. W. L. XIV, 33. 34:

ase stérres beþ in wélkne, | and gráses sóur ant suéte:
whose lóueþ vntréwe. | his hérte is sélde séete.

§ 146. Der hauptsächlichste Unterschied des Chaucerschen fünftaktigen Verses von diesen ersten Proben dieses Metrums besteht nun darin, dass bei seiner Behandlung desselben die Cäsur nicht stets an fester Stelle eintritt, sondern vielmehr eine wandelbare ist.[1]) Sie findet sich nämlich in den drei nach ihrer Beschaffenheit zu unterscheidenden Arten, also als stumpfe, epische und lyrische Cäsur, hauptsächlich nach dem zweiten, respective im dritten und nach dem dritten, respective im vierten Takt, so dass nun für Chaucer und die meisten der folgenden Dichter sechs Hauptarten der Cäsur zu sondern sind:

1. Stumpfe Cäsur nach dem zweiten Takt; die Hauptart (Typus 1 und 3):

Whan Zéphirús | eek with his swéte bréethe Prol. 5.

2. Klingende epische Cäsur nach dem zweiten Takt; viel seltener (Typus 2 und 4):

To Cáunterbúry[2]) *| with fúl devóut corúge,* ib. 22.

3. Klingende lyrische Cäsur im dritten Takt; häufiger als die vorhergehende vorkommend (Typus 10 und 12):

And múde fórward | érly fór to rýse, ib. 33.

4. Stumpfe Cäsur nach dem dritten Takt (erster Nebentypus zu 1 und 3 = 1 *a* und 3 *a*):

That slépen ál the níght | with ópen éye, ib. 10.

5. Klingende epische Cäsur nach dem dritten Takt, selten (erster Nebentypus zu 2 und 4 = 2*a* und 4*a*):

Ther ás he wás ful mérye | and wél át ése, Nonne Prst. T. 438.

[1]) Nach ten Brink, Chaucers Sprache und Verskunst, § 305, soll die Wandelbarkeit der Cäsur bei Chaucer hauptsächlich durch seine Bekanntschaft mit dem italienischen *Endecasillabo* veranlasst worden sein. Später mag dieser Einfluss mitgewirkt haben. Indes schon in Chaucers *The Compleynte to Pitee,* seiner nach ten Brink, Geschichte der englischen Literatur, II, S. 49, ersten, unter den nach dem Vorbilde des französischen Zehnsilbers geschriebenen Dichtungen, ist die Cäsur eine bewegliche, wenn auch nicht so sehr wie in den späteren. Gewiss wurde die Versetzbarkeit der Cäsur durch den accentuierenden Charakter der englischen Rhythmik sehr gefördert.

Für die Unhaltbarkeit seiner Behauptung, dass der fünftaktige Vers Chaucers die epische Cäsur nicht kenne, vgl. die frühere Bemerkung (S. 134, Versrhythmus, Anm. 1), sowie Metrik II, S. 101—103, Anm.

[2]) Für die Betonung des Wortes vgl. u. a. Reime wie: *mérie: Cáunterbúry.* Prol. 801/2.

6. Klingende lyrische Cäsur im vierten Takt (erster Nebentypus zu 10 und 12 = 10*a* und 12*a*):

An ánlas ánd a gípser | ál of sílk Prol. 357.

Neben diesen sechs Hauptcäsuren kommen alle drei Arten derselben in selteneren Fällen auch noch an den entsprechenden anderen Stellen des Verses vor, nämlich nach dem ersten, respective im zweiten Takt, und nach dem vierten, respective im fünften Takte. Häufig gibt das Enjambement den Anlass zu solchen an ungewöhnlicher Stelle eintretenden logischen Cäsuren, neben welchen dann an einer der gewöhnlichen Stellen sich in der Regel noch eine metrische Cäsur bemerkbar macht:

Byfél, || that ín that sésoun | ón a dáy, Prol. 18
In Sóuthwerk | át the Tábard || ás I láy, ib. 20
Farwél, || for I ne máy | no lénger dwélle, Kn. T. 1496
O régne, || that wólt no félawe | han with thé, ib. 766
Now cértes, || I' wol dó | my díligénce Prior. T. 1729
Is ín this lárge | wórlde yspráid || —quod shé, ib. 1644
To Médes ánd | to Pérses yíuen || quod hé, Monk. T. 3425
And sófte untó himsélf | he séyde: „Fý Kn., T. 915.

Durch die verschiedenartigen Combinationen solcher Haupt- und Nebencäsuren, die, wie schon die obigen Beispiele zur Genüge erkennen lassen, in allen drei Arten nach den vier Hebungen im Versinnern möglich sind, wächst nun schon die Zahl der Variationen dieses Metrums ins Unübersehbare an.

Manche Verse entbehren auch der Cäsur gänzlich oder lassen höchstens unter dem Einfluss des allgemeinen Versrhythmus eine leichte metrische Cäsur zu, der die logische Berechtigung fehlt; so z. B. wenn sie hinter einer Conjunction oder einer Präposition eintritt, wie in den Versen:

By fórward ánd | by cómposicióun, Prol. 848
That I' was óf | here félaweschípe anón. ib. 32.

§ 147. Analog der stumpfen und klingenden Cäsur kann, wie aus obigen Ausführungen und Beispielen hervorgeht, auch der Versausgang stumpf und klingend sein. Beide Arten kommen ganz gleichberechtigt neben einander vor, die klingenden Endungen bei Chaucer wohl etwas häufiger wegen der zahlreichen, zu seiner Zeit noch tönenden, aus *e* oder *e*+Cons. bestehenden Endungen.

Neben dem Wechsel der Cäsur und des Versausganges spielen nun die bekannten Licenzen des gleichtaktigen Rhythmus eine bedeutende Rolle; so z. B. Taktumstellungen, gewöhnliche und rhetorische im Versanfang und nach der Cäsur: *Rédy to wénden* Prol. 21; *Sýngynge he wás* ib. 91; *Schórt was his góune* ib. 93; *Tróuthe and honóur, frédom and cóurteisíe* ib. 46.

Fehlen des Auftaktes ist zwar im ganzen selten anzutreffen, kommt aber doch entschieden vor (vgl. § 76):

A'l besmótered | with his hábergeóun. Prol. 76

Gýnglen ín a | whístlyng wýnd as clére. ib. 170.

Häufig sind doppelte Auftakte und doppelte Senkungen anzutreffen:

With a thrédbare cópe | ás a póure scolér. Prol. 262

Of Engelónd, | to Cáunterbúry they wénde, ib. 16.

Ähnliche rhythmische Erscheinungen werden durch Silbenverschleifungen veranlasst, wie z. B. *many a, tharray* aus *the array* etc. etc., wofür auf das Kapitel von der Silbenmessung zu verweisen ist.

Schwebende Betonung begegnet bei ihm meistens im Reim: *fifténe : Trámasséne* 61/2; *dūggére : spere* 113/4; *thing: wrítýng* 325/6. Enjambement und Reimbrechung behandelt er mit großem Geschick (vgl. §§ 84, 85).

§ 148. Im weiteren Verlaufe der mittelenglischen Epoche behielt nun dieses Metrum im großen und ganzen natürlich den gleichen Charakter bei, und nur in einigen Punkten der Behandlung weichen die einzelnen Dichter von einander ab.

Gowers Fünftakter — nur kurze Proben dieses Metrums sind von ihm erhalten — ist, ähnlich wie sein Viertakter, im ganzen recht regelmäßig. Taktumstellung ist diejenige Freiheit, die er sich am häufigsten gestattet. Von den verschiedenen Cäsurarten verwendet er fast nur die stumpfe nach dem zweiten und die lyrische im dritten Takt. Doch auch epische Cäsur kommt bisweilen bei ihm vor:

Fór of batáille | the fínal énde is pés.

Einen Rückschritt machte die Technik des fünftaktigen Versbaues mit Lydgate und Occleve. Diese nahmen der Cäsur ihre Beweglichkeit und ließen sie fast nur nach der zweiten Hebung eintreten, wobei der letztere fast nur die stumpfe und die lyrische Cäsur kennt, während bei Lydgate

epische Cäsur ebenfalls recht oft anzutreffen ist (vgl. die Beispiele S. 205/6). Dabei gestatten sie sich häufig Fehlen des Auftaktes zu Anfang des Verses und nach der Cäsur (vgl. die Beispiele ebenda), sowie auch schwebende Betonungen und mehrfache Senkungen zu Anfang wie im Innern des Verses; ja sogar fehlende Senkungen im Innern des Verses sind anzutreffen:

Of hárd márble | they díde anóther máke Min. P. p. 85, 24

Natürlich kommt auch die erlaubte Licenz der Taktumstellung oft vor.

Stephan Hawes und Barclay geben dem Verse hinsichtlich der Cäsur wieder größere Freiheit. Doch hat derselbe infolge zahlreicher doppelter Auftakte und Senkungen im Innern einen zu unruhigen Rhythmus.

Die talentvollsten Nachfolger Chaucers, auch in technischer Hinsicht, sind die Schotten: Blind Harry, Henrysoun, King James I., Douglas, Dunbar. Der Vers des letzteren namentlich steht demjenigen Chaucers an rhythmischem Wohllaut gleich, während David Lyndesay öfters mit der Form ringt und durch häufige schwebende Betonungen gegen das oberste Gesetz des gleichtaktigen Rhythmus, den Versaccent mit der natürlichen Wort- und Satzbetonung in Übereinstimmung zu bringen, verstößt.

§ 149. In der neuenglischen Poesie bleibt der gereimte fünftaktige Vers im wesentlichen derselbe wie in mittelenglischer Zeit. Der hauptsächlichste Unterschied ist der, dass klingende Reime in dem neuenglischen Verse wegen des Schwindens der Flexionsendungen viel seltener vorkommen als in dem mittelenglischen. Aus der nämlichen Ursache und wegen der fortschreitenden Technik ist auch epische Cäsur seltener anzutreffen. Doch sowohl diese, als die übrigen Cäsurarten des Chaucer'schen Verses lassen sich auch noch in dem neuenglischen Verse nachweisen:

I *The níghtingále | with féathers néw she síngs,* Sur. S. 3
II *The sóte séason | that búd and blóom forthbríngs,* ib. S. 3
III *Itsélf from trávail | óf the dáys unrést:* ib. S. 2
IV *The sún hath twíce brought fórth | his ténder gréen.*
V *He knóweth how gréat Atrídes, | that máde Troy frét.* Wyatt 152
VI *At lást she ásked sóftly, | who was thére.* Wyatt 187.

Weiter gegen den Anfang oder das Ende des Verses gerückt sind natürlich die verschiedenen Cäsurarten auch in dem neuenglischen Verse nur selten und meistens aus Anlass des Enjambements anzutreffen.

Bei Wyatt sind epische Cäsuren noch verhältnismäßig zahlreich zu finden, bei Spenser dagegen fehlen sie wohl gänzlich, wie denn überhaupt diejenigen Dichter, welche auf die Kunstmäßigkeit der Form größeren Nachdruck legten, sich dieselbe wohl nur selten oder nie gestatten. Ähnlich verhält es sich mit den übrigen metrischen Licenzen.

Taktumstellungen kommen an den gewöhnlichen Stellen zu allen Zeiten und bei allen Dichtern vor. Schwebende Betonungen dagegen nur bei solchen häufiger, die nicht durch formelle Geschicklichkeit hervorragen, wie z. B. bei Wyatt und Donne, die auch Fehlen des Auftaktes, seltener einer Senkung im Innern des Verses zulassen. Bei ihnen kommen auch doppelte Auftakte und doppelte Senkungen im Innern öfters vor, während sorgfältigere Dichter sich diese Freiheiten seltener gestatten. Für Wyatt kommt auch noch die ganz ungebräuchliche und jedenfalls sehr unschöne Freiheit der unaccentuierten Reime in Betracht, so dass er beispielsweise reimt: *begínnìng : eclípsìng* S. 56, 1/3; *dréadèth : séekèth, inclósèd : oppréssèd* 54 (vgl. § 209,6) etc. — Bei anderen Dichtern kommt diese Eigenthümlichkeit schwerlich vor.

§ 150. Über den weiteren Verlauf dieses Metrums, zumal in der lyrischen und erzählenden Poesie, ist nur wenig zu bemerken. In der letzteren war namentlich der zu Reimpaaren verbundene Fünftakter, der *heroic verse*, beliebt. Dieses Metrum nimmt leicht, da mit jedem Reimpaar ein Abschluss eintritt, einen epigrammatischen Ton an, namentlich wenn das Enjambement nur selten begegnet, wie dies bei den meisten Dichtern nach der Restauration zu beobachten ist.

Vielleicht um die dadurch entstehende Monotonie zu beseitigen, verbanden manche derselben öfters drei Verse mit einander durch ein und denselben Reim, wodurch dann die regelmäßige Aufeinanderfolge von Reimpaaren an beliebigen Stellen unterbrochen wurde. Manchmal haben solche dreifache Reime *(triplets)* auch den Zweck, auf bestimmte

Stellen einen besonderen Nachdruck zu legen. Übrigens ist das auch schon bei einigen Zeitgenossen Shaksperes, z. B. bei Donne, zu beobachten.

Einen etwas freieren Bau als der *heroic verse* hat in der Regel der zu strophischen Dichtungen verwendete Fünftakter, in welchem namentlich das Enjambement eine bedeutende Rolle spielt. Dies gilt auch für den in dramatischer Poesie verwendeten, gereimten Fünftakter, der hier meistens in paarweise, seltener in kreuzweise gereimter Gestalt auftritt. Seit Lily's *The Maid's Metamorphosis,* welches ganz in *heroic verse* geschrieben ist, findet dies Metrum bei Shakspere und seinen Zeitgenossen hauptsächlich zu Prologen und Epilogen Verwendung. Bei Shakspere kommen gereimte Fünftakter auch oft in seinen Jugenddramen vor, z. B. in *Romeo and Juliet,* wo sie dann einen ziemlich streng schematischen Bau haben. In seinen späteren Dramen dagegen, z. B. in dem Prolog und Epilog zu seinem *Henry VIII,* ist analog der dort geübten freieren Behandlung des *blank verse* auch der *heroic verse* freier gebaut. Enjambement und damit zusammenhängende Cäsuren nach dem ersten und vierten Takt sind dort öfters zu beobachten.

§ 151. Der dramatische *heroic verse* Drydens unterscheidet sich nicht wesentlich von demjenigen seiner satirischen Dichtungen und Übersetzungen. Seitdem Dryden den *blank verse* wieder ins Drama einführte, ist der *heroic verse* dann der dramatischen Dichtung fremd geblieben.

Der gereimte Vers aber, sowohl der paarweise wie auch der strophisch gereimte, blieb noch weiter für die lyrische, satirische, didaktische und erzählende Dichtung beliebt.

Popes *heroic verse* ist noch gleichmäßiger gebaut als derjenige Drydens.

Für beide kann man im ganzen als Regel aufstellen, dass sie fast nur die stumpfe und die lyrische Cäsur nach der zweiten und dritten Hebung kennen, sowie dass der Versausgang fast ausschließlich stumpf ist. Fehlen des Auftaktes oder einer Senkung im Innern ist bei ihnen kaum anzutreffen. So ist denn hier die frühere Mannichfaltigkeit im Bau des fünftaktigen gereimten Verses unter dem Einfluss der für diese Dichter maßgebenden französischen Vorbilder sehr erheblich reduciert worden. Sogar Taktumstellungen

kommen verhältnismäßig selten vor, so dass gewöhnlich der Wortaccent mit dem rhythmischen Accent genau übereinstimmt. Nur das Enjambement wendet Dryden häufiger an als Pope; auch lässt jener gelegentlich seine *triplets* mit sechstaktigen Versen schließen, während Pope in seinen größeren, selbständigen Dichtungen *triplets* wie auch Sechstakter ganz meidet. Die Reimbrechung scheinen beide Dichter absichtlich nicht zuzulassen.

Einen ähnlich gleichförmigen Charakter hat der *heroic verse* der meisten Dichter des XVIII. Jahrhunderts.

Erst im neunzehnten Jahrhundert gewinnt dies Metrum, obwohl einzelne Dichter, wie z. B. Lord Byron, in den Pope'schen Bahnen beharren, wieder größere Freiheit. So lieben es Shelley und Robert Browning, den *heroic verse* durch das Enjambement zu längeren Perioden zu verknüpfen. Wordsworth, Coleridge, Southey u. a. lassen wieder *couplets* und *triplets* mit gelegentlichen sechstaktigen Schlussversen zu. Doch fast immer bleibt die Cäsur auf die bei Pope gebräuchlichen Arten beschränkt und der Versausgang stumpf. Nur Keats gestattet sich öfters klingende Reime.

Doch ist bemerkenswert, dass derartige Reime häufiger vorkommen in fünftaktigen, strophisch gebundenen Versen, wenn sie zu satirischen und komischen Dichtungen verwendet werden, wie z. B. in Byron's *Beppo* und *Don Juan*, in denen auch doppelte Senkungen, Silbenverschleifungen und andere rhythmische Freiheiten häufiger anzutreffen sind.

B. Die nur in der neuenglischen Poesie vorkommenden Versarten.

KAPITEL 1.

Der reimlose fünftaktige Vers.

§ 152. Von Puttenham, *The Arte of English Poesie* I, Kap. 31, werden Surrey und Wyatt als diejenigen Dichter bezeichnet, durch die eine neue Epoche in der englischen Poesie, die neuenglische Zeit, angebahnt worden sei. Das ist insofern richtig, als in ihren Dichtungen zuerst der Geist der Renaissance, der auch auf England schon seit längerer Zeit

seinen Einfluss ausgeübt hatte, deutlich zutage trat und sich namentlich in der uns hier beschäftigenden Form derselben bemerkbar machte. Diese Bestrebungen äußerten sich theils darin, die Rhythmen und Formen der altclassischen Dichter wie auch derjenigen der italienischen Poesie in die englische geradezu einzuführen, theils darin, die nationale Dichtkunst nach den metrischen Gesetzen und Eigenthümlichkeiten derselben, namentlich der altclassischen, zu regeln und zu reformieren. Der quantitierende Charakter der altclassischen Rhythmik im Gegensatz zu dem accentuierenden der englischen, ferner die strenge Sonderung steigender und fallender Rhythmen von einander im Gegensatz zu den mittelenglischen Versarten, die principiell nur einen steigenden Rhythmus haben, welcher aber doch manchmal durch Fehlen des Auftaktes in einen fallenden übergeht, sich also mit diesem mischt, endlich die Reimlosigkeit der altclassischen Versarten gegenüber der fast ausschließlichen Herrschaft des Reimes in der spätmittelenglischen Zeit (mit Ausnahme der Ausläufer der alliterierenden Langzeile strenger Richtung in Nordengland), diese drei Eigenthümlichkeiten der classischen Poesie, namentlich die beiden zuletzt genannten, waren es, die zur Nachahmung reizten, und deren Einführung den Hauptunterschied der neuenglischen von der mittelenglischen Rhythmik bildet.

§ 153. Der paarweise reimende fünftaktige Jambus, der beliebteste und vornehmste Vers der ausgehenden mittelenglischen Dichtung, wurde erklärlicherweise zuerst von dieser Bewegung erfasst.

Der Earl of Surrey[1]) war es, der dies Metrum durch Befreiung desselben vom Reim zum sogenannten *blank verse*, d. h. zum reimlosen Vers, umbildete und damit die geeignete Form zur Übertragung von Virgils Äneide, wovon er Buch II und IV vermuthlich etwa ums Jahr 1540 ins Englische übersetzte, gefunden zu haben glaubte, thatsächlich aber die neuere Literatur um eine Versart bereicherte, die nicht nur zur Übersetzung altclassischer Dichtungen noch öfter, namentlich von Cowper in seiner Homerübersetzung,

[1]) Vgl. O. J. Emerson, *Mod. Lang Notes*, IV, 466—472.

mit Erfolg verwendet wurde, sondern vor allen Dingen seit ihrer Einführung in das höfische Drama durch den *Gorboduc* von Sackville und Norton (1561), in das Volksdrama mit Marlowe's *Tamburlaine the Great* (1587) auf dem Gebiet der dramatischen Dichtung die ihr nur kurze Zeit und erfolglos durch Lord Orrerys, Davenants und namentlich Drydens Begünstigung des *heroic verse* streitig gemachte Oberherrschaft errang und auch auf anderen Gebieten, wie z. B. in der Epik seit Miltons *Paradise Lost*, in der beschreibenden und reflectierenden Dichtung seit Thomsons *Seasons* und Youngs *Night Thoughts*. vorwiegend in Gebrauch blieb.

Ob Surrey, durch das Studium der reimlosen altclassischen Dichtung veranlasst, selbständig jene Neuerung erfunden, oder ob er sie nach dem Vorbilde der von dem italienischen Dichter Tressino mit seinem Epos *Italia liberata dai Goti* und seinem Drama *Sofonisba* in die italienische Poesie eingeführten, reimlosen, elfsilbigen Verse, der *versi sciolti (della rima*, d. h. der vom Reim losgelösten Verse) geschaffen hat, ist nicht zu entscheiden. Eine Nöthigung, das letztere anzunehmen, ist jedenfalls nicht vorhanden, umsoweniger, als gewisse Eigenthümlichkeiten des Surrey'schen *blank verse*, z. B. die Einmischung kürzerer Verse, bei Tressino nicht vorkommen, wohl aber durch das Vorbild des lateinischen Hexameters veranlasst worden sein können.

Da der *blank verse*, wie oben bemerkt, seiner Entstehung nach nichts anderes ist als der vom Reim befreite *heroic verse*[1]), so ist hinsichtlich seines rhythmischen Baues auf das bei jenem Metrum Gesagte zu verweisen. Auch machen sich die dort (wie übrigens auch in den anderen gleichtaktigen jambischen Metren) beobachteten, ihrem Wesen nach schon früher (§§ 74—82) erörterten rhythmischen Licenzen hier gleichfalls bemerkbar. Dazu kommen aber noch verschiedene andere Abweichungen von dem normalen, gereimten fünftaktigen Vers hinzu, die mit dem Fehlen des Endreimes und der dadurch dem neuen Metrum gestatteten größeren Freiheit der Bewegung zusammenhängen, und eben des-

[1]) So definiert ihn auch Milton in seiner Vorbemerkung zum *Paradise Lost* über das von ihm gebrauchte Metrum: „*The measure is English heroic verse without rime*“ . . .

wegen ist es zweckmäßig, den gereimten und den reimlosen fünftaktigen jambischen Vers gesondert zu betrachten.

Freilich tritt die Verschiedenartigkeit beider Metra erst im Laufe der weiteren Entwickelung des *blank verse* mehr und mehr zutage, während er anfangs mit dem *heroic verse* noch große Ähnlichkeit hat, namentlich bei Surrey.

§ 154. In Übereinstimmung mit dem in der Regel stumpfen Versausgang von Surreys *heroic verse* ist auch das Versende seines *blank verse* mit sehr seltenen Ausnahmen stumpf, im Gegensatz zu dem häufig klingenden Ausgang des Chaucer'schen *heroic verse,* wie des *blank verse* späterer Dichter, z. B. Shakesperes und verschiedener seiner Zeitgenossen.

Hinsichtlich der drei Hauptcäsurarten nach dem zweiten und dritten Takt verhält sich der Surrey'sche *blank verse* nicht wesentlich anders als der gleichzeitige *heroic verse* (vgl. §§ 146, 149).

Epische Cäsur nach dem zweiten Takt begegnet öfters, z. B.:

Líke to the ádder | with vénomous hérbes féd, S. 131;

nach dem dritten wohl nicht, obgleich sie dort nicht principiell gemieden wurde, da lyrische Cäsur an dieser Stelle öfters anzutreffen ist und sogar nach dem vierten Takt vorkommt:

His tále with ús | did púrchase crédit: || sóme
Trápt by decéit; | some fórced bý his téars S. 120.

Denn das Enjambement ist — und darin besteht ein wesentlicher Unterschied des *blank verse* überhaupt von dem *heroic verse* — schon bei Surrey ziemlich oft zu finden (35 Fälle in den ersten 250 Versen), und zwar sind solche *run-on lines* meistens mit künstlerischem Verständnis gebaut. Dasselbe gilt für die oft von ihm zugelassene Taktumstellung, während durch schwebende Betonung, Fehlen einer Senkung, doppelten Auftakt oder doppelte Senkung nur selten Störungen des Rhythmus herbeigeführt werden (vgl. Metrik II, §§ 132—135).

Für die Eigenthümlichkeiten der Silbenmessung und Wortbetonung bei Surrey sei auf die betreffenden Kapitel der einleitenden allgemeinen Betrachtung verwiesen.

Neben dem gleichmäßigen Vorkommen der im *heroic verse* üblichen metrischen Freiheiten bilden also der fast ausschließlich stumpfe Versschluss und reichliche Zulassung von *run-on lines* die hauptsächlichsten Eigenthümlichkeiten des Surrey'schen *blank verse.*

Die folgenden Anfangsverse des vierten Buches von Surreys Äneide mögen den Bau des *blank verse* bei seinem ersten Auftreten näher veranschaulichen:

But nów the wóunded Quéen, | with héavy cáre,
Throughóut the véins | she nóurisheth the pláie,
Surprísèd with blind flame; | and tó her mínd
'Gan éke resórt | the prócess óf the mán,
And hónour óf his ráce: | whíle in her bréast
Imprínted stáck his wórds, | and píctures fórm.
Né to her límbs | cáre grúnteth quíet rést.
The néxt mórrow, | with Phóebus' lámp the éarth
Alíghted cléar: | and éke the dáwning dáy
The shádows dárk | 'gan fróm the póle remóve:
When áll unsóund, | her síster óf like mínd
Thús spake she tó: | „O! Síster A'nne, what dréams
Be thése, | that mé torménted | thús affráy?
What new gúest is thís, | that tó our réalm is cóme?
Whát one of chéer? | how stóut of héart in árms?
Trúly I thínk | (ne váin is mý belíef)
Of Góddish ráce | some óffspring shóuld he bé.

§ 155. Für die weitere Geschichte dieses Metrums, die sich nun in der zweiten Hälfte des XVI. und in der ersten des XVII. Jahrhunderts hauptsächlich im Drama abspielt, müssen wir uns hier auf die Hervorhebung der wichtigsten Eigenthümlichkeiten beschränken und im übrigen auf unsere eingehende Darstellung, Metrik II, S. 256—375, auf die dort S. 259/60 angeführte, sowie auf die seitdem erschienene Literatur verweisen.

Durch die Verwendung des *blank verse* für das höfische Drama wurde er in seinem Bau fast gar nicht alteriert. Abgesehen von der im *Gorboduc* nur vereinzelt vorkommenden Vertheilung eines *blank verse* unter zwei redende Personen (meistens zweitaktigem + dreitaktigem Verstheil) und einigen wohl meist zufälligen Reimversen hat der *blank verse* dieses Dramas mit demjenigen Surreys, namentlich

auch hinsichtlich der fast ausschließlich stumpfen Versausgänge, die größte Ähnlichkeit.

Denselben Charakter — abgesehen von gelegentlich zum Scenenabschluss verwendeten Reimpaaren in Gascoignes *Jocasta* und der Einmischung von Prosa in Lilys *The Woman in the Moone* — behielt dies Metrum auch in den übrigen höfischen *blank verse*-Dramen dieser Zeit bei.

Wesentlich in seiner Entwickelung und namentlich auch in seinem Wesen gefördert wurde es erst durch den genialen, auch die Form vorzüglich beherrschenden Marlowe, der es mit seinem zweitheiligen Drama *Tamburlaine the Great* auf die Volksbühne brachte.

In vortrefflicher Weise weiß Marlowe namentlich die Taktumstellungen, zumal die rhetorischen, zur Belebung seines Rhythmus zu verwerten, z. B.:

A'h, sacred Máhomet, | *thóu that hast séen*
Míllions of Túrks | *pérish by Támburlaíne*, Tamb. II, p. 213
But stíll the pórts were shút: | *víllain, I sáy*, ib. p. 206
And hágs hówl for my déath | *at Chárón's shóre:* vol. II, 255.

Hinsichtlich der Cäsur, des Fehlens des Auftaktes, mehrfacher Senkungen und sonstiger Freiheiten verhält er sich von seinen Vorgängern nicht wesentlich verschieden.

Charakteristisch sind für ihn die zahlreichen Vollmessungen germanischer Flexions-, wie auch romanischer Substantiv- und Adjectiv-Endungen, wie *-iage, -iance, -ion, -eous, -ial* etc. (vgl. §§ 88—89), durch die sein Vers einen gewissen feierlich-alterthümlichen, dem allgemeinen, theilweise schon durch Verschleifung derartiger Silben charakterisierten Sprachgebrauch nicht stets entsprechenden, pathetischen Schwung erhält, wie z. B. in folgenden Versen:

Yét in my thóughts | *shall Chríst be hónouréd:* Tamb. II, p. 148
They sáy, | *we áre a scáttered* | *nátión;* Jew of M. I, Sc. 1
These métaphýsics | *óf magícians;* Faust. I, Sc. 2.

Damit hängt es zusammen, dass auch Marlowe den stumpfen Versausgang noch immer stark bevorzugt, obwohl doch auch klingende Endungen, namentlich in seinen späteren Dramen, öfters vorkommen. Auch *run-on lines* sind bei ihm noch nicht häufig anzutreffen; kürzere zwei- und dreitaktige Verse begegnen aber öfters, sowie auch paarweise reimende Verse, zum Abschluss von längeren Reden, Scenen oder Acten.

Einen ähnlichen Bau hat der dramatische *blank verse* bei Greene und Peele. Kyd und Lodge namentlich hinsichtlich des vorwiegend stumpfen Versausganges, nur dass die beiden ersteren auch betreffs der Cäsur, die hauptsächlich nach dem zweiten Takt auftritt, größere Einförmigkeit aufweisen, während die letzteren in dieser Hinsicht Marlowe näher stehen und überhaupt mehr Abwechslung zeigen (vgl. Metrik II, §§ 136—146).

§ 156. Der *blank verse* Shaksperes[1]) ist naturgemäß von größerem Interesse, auch in den letzten Decennien genauer untersucht worden und bietet daher auch hier zu etwas eingehenderen Bemerkungen Anlass.

Von großer Wichtigkeit ist namentlich die Thatsache, dass der Versbau Shaksperes während jeder der vier Hauptepochen seiner dichterischen Thätigkeit, die gewöhnlich angenommen werden (I. von 1587—1592; II. von 1593—1600; III. von 1600—1606; IV. von 1607—1613 nach Dowden), charakteristische Merkmale aufweist, die ihn von demjenigen der anderen Epochen unterscheiden. Ja, in Ermangelung anderer directer Handhaben zur Bestimmung der Abfassungszeit der einzelnen Dramen oder auch als Stütze und Bestätigung sonstiger chronologischer Hinweise können die metrischen Eigenthümlichkeiten zu diesem Zweck neben anderen Besonderheiten des Stils und der Composition der Stücke von großer Bedeutung sein, niemals aber in erster Linie maßgebend, wie dies u. a. von *Fleay* angenommen worden ist. Vielmehr sind sie gewöhnlich nur als kritische Hilfsmittel von secundärem Werte anzusehen, wie F. J. Furnivall in seiner Schrift *The Succession of Shakspere's works and the use of metrical tests in settling it*, London, Smith, Elder & Co., 1877, 8°, mit Recht betont hat.

---

[1]) Vgl. über denselben u. a. die Arbeiten von T. Mommsen, Abbott, Furnivall, Ingram, Hertzberg, Fleay, A. J. Ellis (On Earl. Engl. Pronunc. III) u. a. (citiert Metrik II, 259), ferner G. König, Der Vers in Shaksperes Dramen, Straßburg, Trübner, 1888, 8° (Q. F. 61); Der Coupletreim in Shakespeares Dramen (Dissert.) von J. Heuser, Marburg 1893, 8°; H. Krumm, Die Verwendung des Reims in dem *blank verse* des engl. Dramas zur Zeit Shaksperes, Kiel 1889 (Progr. Nr. 278); endlich die während des Druckes dieses Bogens erschienene, daher hier unberücksichtigt gebliebenen, von Hermann Conrad: Metrische Untersuchungen zur Feststellung der Abfassungszeit von Shakespeares Dramen (Shakespeare-Jahrbuch XXX, 318—353).

Die folgenden Unterscheidungsmerkmale für die verschiedenartige Behandlung des *blank verse* in den einzelnen Perioden von Shaksperes dichterischer Thätigkeit kommen besonders in Betracht:

§ 157. Das numerische Verhältnis der gereimten Zeilen zu den reimlosen eines Stückes, charakteristisch insofern, als zwar in allen Shakspere'schen Dramen der *blank verse* das vorherrschende Metrum ist, daneben aber gereimte fünftaktige jambische Verse in den Jugenddramen des Dichters sehr häufig, in denjenigen seiner letzten Jahre dagegen sehr selten vorkommen. Einige aus den auf genauen Untersuchungen beruhenden statistischen Angaben englischer und deutscher Forscher entnommene Beispiele mögen zur Illustration dieser wie auch der übrigen metrischen Eigenthümlichkeiten genügen; im übrigen muss auf die betreffenden Special-Untersuchungen selbst verwiesen werden.

In *Love's Labour's Lost,* einem der ersten Dramen Shaksperes, ist die Zahl der gereimten fünffüßigen Verse 1028, diejenige der ungereimten 579. Im *Tempest* dagegen, einem der letzten Stücke des Dichters, finden sich 1458 reimlose, dagegen nur 2 fünftaktige gereimte Verse. In den dazwischen liegenden Stücken ist auch das Zahlenverhältnis ein mittleres. So finden sich in *Romeo and Juliet*, einem Stück, welches Fleay ziemlich früh ansetzt, welches aber der letzten Zeit von Shaksperes erster Periode angehört, 2111 reimlose und 486 gereimte Fünftakter, in Hamlet, einem der dritten Periode angehörigen Stück, 2490 reimlose und 81 gereimte Fünftakter.

In manchen Fällen steht übrigens die Verwendung des Reimes mit dem Ton und Charakter des Stückes oder einzelner Scenen desselben im Zusammenhang. So begünstigte jedenfalls der zum Theil lyrische Ton von *Romeo and Juliet* das häufige Auftreten des Reimes. Aus demselben Grunde kommen in *A Midsummer-Night's-Dream,* obwohl es entschieden jüngeren Datums ist als *Love's Labour's Lost* und *Romeo and Juliet*, verhältnismäßig mehr Reimverse vor (878 *blank* zu 731 *rhymes*) als in diesen Stücken, Beweis genug, dass das Verhältnis reimloser und reimender Verszeilen nicht ausschließlich zur Bestimmung der Abfassungszeit der einzelnen Dramen maßgebend sein kann.

§ 158. Das numerische Verhältnis der klingenden Versausgänge zu den stumpfen, womit es ähnlich beschaffen ist. In den Jugenddramen kommen klingende Versausgänge neben den stumpfen, die überall vorwiegen, viel seltener vor als in denjenigen der späteren Epochen, in denen sie im Laufe der Zeit mehr und mehr zunehmen. So ist beispielsweise nach Hertzbergs Untersuchungen das Verhältnis von klingenden zu stumpfen Versausgängen in *Love's Labour's Lost* 4%, in *Romeo and Juliet* 7%, in *Richard III* 18%, in *Hamlet* 25%, in *Henry VIII* 45·6% (vgl. dazu Furnivall. a. a. O., S. XXVIII). Doch auch hier ist, wie neuere Untersuchungen ergeben haben (vgl. Mayor. *Chapters on English Metre*, S. 174—177), das Zahlenverhältnis der klingenden zu den stumpfen Versausgängen nicht lediglich abhängig von der Abfassungszeit der Stücke, sondern auch von dem Inhalt und Ton der Rede in den einzelnen Dramen, insofern in ernster, pathetischer Rede stumpfe, in leichter Conversation, im ruhigen Dialog oder auch an leidenschaftlich aufgeregten Stellen, in Streitscenen, bei Fragen u. s. w. klingende Versausgänge bevorzugt werden.

§ 159. Das numerische Verhältnis sogenannter *weak* und *light endings* zur Gesammtverszahl der Dramen. Diese schwachen und leichten Versausgänge sind eine besondere Abart der stumpfen Versausgänge und daher von den klingenden wohl zu unterscheiden. Es sind Versausgänge, die von solchen einsilbigen Wörtern gebildet werden, welche für gewöhnlich als syntaktisch unwichtige Wörter nur in der Senkung stehen (oftmals sogar den klingenden Versschluss bilden), aber unter dem Einfluss des Rhythmus im Versausgange als Hebungen verwendet werden; und zwar werden nach der Unterscheidung der Engländer die *weak endings* gebildet von den so verwendeten einsilbigen Conjunctionen und Präpositionen: *and as, at, but (except), by, for, from, in if, on, nor, or, than, that, to, with*, wie z. B. in den drei mittleren Zeilen des folgenden, schon von Anderen citierten Passus aus *Henry VIII* (III, 2, 97—101):

What thoúgh I knów her vértuous
And wéll desérving? | Yét I knów her fór
A spléeny Lútheran, | ánd not whólsome tó

Our cáuse, | that shé should líe | i'th' bósom óf
Our hárd-rul'd king.

Die *light endings* werden gebildet von einer Anzahl anderer einsilbiger Wörter, nämlich Artikel, Pronomina, Hilfszeitwörtern, die von Shakspere in ähnlicher Weise verwendet werden können. Dies sind die folgenden nach Ingram: *am, are, art, be, been, but (= only), can, could, did,*[2] *do,*[2] *does,*[2] *dost,*[2] *ere, had,*[2] *has,*[2] *hast,*[2] *have,*[2] *he, how,*[3] *I, into, is, like, may, might, shall, shalt, she, should, since, so,*[4] *such,*[4] *they, thou, though, through, till, upon, was, we, were, what,*[3] *when,*[3] *where,*[3] *which, while, whilst, who,*[3] *whom,*[3] *why,*[3] *will, would, yet (= tamen), you.* (Unter folgenden Beschränkungen nach Ingram: die mit 2 bezeichneten: *Only, when used as auxiliaries;* mit 3: *When not directly interrogative;* mit 4: *When followed immediately by „as". „Such" also, when followed by a substantive with an indefinite article, as „Such a man".*

Diese schwachen und leichten Endungen nun fehlen in der ersten und zweiten Epoche von Shaksperes dichterischer Thätigkeit so gut wie gänzlich. In der dritten Epoche treten sie vereinzelt auf und erst in den Dramen des letzten Zeitraums in zunehmender Anzahl. So begegnen z. B. in *Antony and Cleopatra* (1608) 3·53%, in *The Tempest* (1610) 4·59%, in *Winter's Tale* (1611) 5·48%.

Zu beachten ist also, dass die den beiden oben genannten Gruppen angehörigen Wörter nur wenn sie als letzte rhythmisch gehobene Silbe den Versschluss bilden, wie in dem oben citierten Passus aus *Henry VIII, weak endings* und *light endings* heißen, dass sie aber, wenn sie nach der letzten rhythmisch accentuierten Silbe noch eine überzählige Senkung des Verses bilden. wie z. B. in dem Verse:

Upón this groúnd; | and móre it would contént me Wint. II, 1, 159.

den *double endings* oder klingenden Versausgängen zuzuzählen sind.

§ 160. Mit der Beschaffenheit der Versausgänge steht nun im engsten Zusammenhange das Verhältnis von *unstopt* oder *run-on lines* zu den *end-stopt lines* oder das seltenere, respective häufigere Vorkommen des Enjambements.

Ähnlich wie die klingenden oder die schwachen und leichten Ausgänge ist diese metrische Erscheinung viel sel-

tener in den Jugenddramen Shaksperes bemerkbar als in denjenigen seiner letzten Zeit. Nach Furnivalls Angaben kommt z. B. in *Love's Labour's Lost* ein Fall von Enjambement vor in 18.14 Versen, im *Tempest* dagegen ein Fall auf 3·02 Verse und in *Winter's Tale* auf 2·12 Verse.

Da in den letzten Stücken das Enjambement oft durch *weak* und *light endings* veranlasst wird, so darf man vielleicht mit Hertzberg annehmen, dass der Dichter sich zu Zeiten absichtlich vorgenommen habe, dem Verse wieder größere Regelmäßigkeit, d. h. wenigstens den meistens üblichen stumpfen Ausgang zu geben, wodurch dann natürlich die Erscheinung der *weak* und *light endings*, wie der *run-on lines* als metrische und chronologische Kriterien an statistischem Wert verlieren würde.

§ 161. Von größerer Zuverlässigkeit, weil unbeeinflusst von den Reflexionen des Dichters und nur durch den Entwickelungsgang der Sprache bedingt, ist eine andere, von Hertzberg beobachtete metrische Eigenthümlichkeit Shaksperes, nämlich die häufige Vollmessung der Endungen *-est* und namentlich *-es*, respective *-eth* der 2. und 3. Pers. Präs., wie der Endung *-ed* des Imperf. und Part. Perf. schwacher Verba in den Dramen der Jugendzeit und die zunehmende Verschleifung jener Endungen in den folgenden Perioden seiner dichterischen Thätigkeit.

Nach Hertzbergs Zusammenstellungen ist das Verhältnis der Fälle von lautbarem *e* zu verschleiftem:

	1 H. VI	T. Andr.	1 H. IV	H. VIII
3. Pers. Sg.	15·58%	6·4 %	2·25%	0%
Impf. u. PP.	20·9 %	21·72%	15·41%	4·2%,

Also auch in dieser Hinsicht ist ein entschiedener Fortschritt von alterthümlicherem, strengerem zu modernem, freierem Brauche erkennbar.

Damit sind die fünf hauptsächlichsten Unterscheidungsmerkmale des Shakspére'schen Verses für die verschiedenen Perioden seiner dramatischen Thätigkeit erwähnt. Fleay hat außerdem als weitere metrische Merkmale der ersten Periode im Gegensatz zu den späteren nachgewiesen: Seltenes Vorkommen oder gänzliches Fehlen von eingemischten Alexandrinern, kürzeren Versen und von Prosa,

dagegen öftere Verwendung von Knüttelversen, Strophen, Sonetten und gekreuzten Reimen.

§ 162. Daneben kommen aber weiter noch alle anderen Punkte des Versrhythmus in Betracht, die freilich nicht so leicht statistisch zu untersuchen und wohl aus diesem Grunde von den englischen Forschern bisher weniger beachtet worden sind.

Von besonderer Wichtigkeit ist die Cäsur, für die es charakteristisch ist, dass der Dichter, obwohl er den Wandel der Cäsur von Anfang an in starkem Maße zulässt, dennoch in den beiden ersten Perioden stumpfe und lyrische Cäsur nach dem zweiten Takt entschieden bevorzugt, während in der dritten Periode, zumal im *Macbeth*, beide Arten vielleicht ebenso oft nach dem dritten Takt vorkommen und daneben auch epische Cäsuren nach dem zweiten wie nach dem dritten Takt in ziemlicher Anzahl anzutreffen sind (§ 82) und während der vierten in Übereinstimmung mit den dort zahlreich begegnenden *run- on lines* Doppelcäsuren häufig zutage treten (vgl. für nähere Angaben Metrik II, § 154).

Die bei Marlowe häufig vorkommenden alterthümlichen zweisilbigen Messungen von romanischen Endsilben, wie *-ion, -ier, -iage, -ial* etc. begegnen bei Shakspere noch ziemlich oft, namentlich in seinen Jugenddramen, doch auch noch in den späteren (vgl. § 99).

Auch für die Taktumstellungen (vgl. § 80) ist es bezeichnend, dass sie in der ersten Epoche hauptsächlich an erster Stelle, später aber häufig auch im dritten Takt begegnen.

Doppelte Senkungen sind in allen fünf Takten anzutreffen, öfters sogar in zweien zugleich:

Having Gód, her cónscience, | ánd these bárs agaínst me, R. 3, I, 2, 235.

Succéeding his fáther Bólingbróke. | did réign, H. 6 A, II, 5, 83.

But thén we'll trý | what these dástard Frénchmen dáre. H. 6 A, I, 3, 111.

Thén is he móre behólding | to yóu than I'. R. 3, III, 1, 107.

Pút in their hánds | thy brúising írons of wráth, R. 3, V, 3, 110.

My survéyor is fálse: | the ó'ergreat cárdinál H. 8, I, 1, 222.

Auch doppelte und selbst mehrsilbige Versausgänge kommen öfters vor:

I dáre avóuch it, sír, what, fífty fóllowers? Lear II, 4, 240.

To yóur own cónscience, sír, befóre Políxenes Wint. III, 2, 47.

Verschleifungen und sonstige Verstümmelungen oder Änderungen von Wörtern, um sie für den Rhythmus geeignet zu machen, begegnen bei Shakspere in großer Zahl und Mannichfaltigkeit, worauf schon früher (§§ 100—103) mehrfach hingewiesen wurde, und an die hier nur mit einigen Beispielen wieder erinnert werden möge, wie *(a)bove, (be)cause, (ar)rested, th'other, th'earth, whe(th)er, ha(v)ing, e(v)il, eas(i)ly, barb(a)rous, inn(o)cent, acquit* für *acquitted, deject* für *dejected* u. a. m.

Andererseits sind auch Zerdehnungen öfters anzutreffen, wie *wrest(e)ler* As. II, 2, 13; *pilg(e)rim* All's III. 5. 43 etc. (vgl. §§ 79, 104).

In einsilbigen Wörtern dagegen, wie, *fear, dear, hear, near, tear, year,* ist diese von Abbott (§§ 480—486) unter gewissen Umständen angenommene Erscheinung (also zweisilbige Lautungen wie *déar, yéar* etc.) nicht immer nothwendig; vielmehr wird manchmal der Nachdruck, der auf dem betreffendem Worte liegt, die fehlende Senkung ersetzen, z. B.:

The kíng would spéak with Córnwall: | *the déar fáther* Lear II, 4, 102.

Déar my lórd, | *if you in yóur own próof* Ado. IV, 1, 46.

Hor. *Whére my lórd?* | Haml. *I'n my mind's éye, Horátio.* Haml. I, 2, 185.

Die beiden letzten Beispiele veranschaulichen zugleich das öfters bei Shakspere vorkommende Fehlen des Auftaktes, welches auch sonst gewöhnlich durch den Nachdruck, der auf der ersten betonten Silbe liegt, compensiert wird (vgl. § 76), z. B.:

Stáy! | *the kíng has thrówn* | *his wárder dówn.* R. 2, I, 3, 118.

Upón your Gráce's párt; | *blúck and féarful* All's III, 1, 4.

Aus demselben Grund fehlt manchmal auch eine Senkung im Innern des Verses:

Of góodly thóusands. | *Bút, for áll thís* Mcb. IV, 3, 44

oder aus phonetischer Nöthigung (vgl. § 78):

A thírd thínks, | *withóut expénse at áll!* H. 6 A, I, 1, 76.

Hinsichtlich der Wortbetonung begegnen bei Shakspere ebenso wie in Bezug auf seine Silbenmessung manche alterthümliche Züge, für die aber auf die früheren Bemerkungen und auf Specialuntersuchungen zu verweisen ist.

§ 163. Von besonderem Interesse sind noch die sonstigen Versarten, die in Verbindung mit dem *blank verse* bei Shakspere auftreten.

Alexandriner begegnen ziemlich oft, namentlich bei wechselnder Rede:

Macb. *I'll cóme to yóu anón.* | Murd. *We áre resólved, my lórd,* Mcb. III, 1, 139.

Macb. *Hów does your pátient, dóctor?* | Doct. *Nót so sick, my lórd,* ib. V, 3, 37.

aber auch in manchen anderen Fällen:

Hów dares thy hársh rude tóngue | *sound thís unpléasing néws?* R. 2, III, 4, 74.

And thése does shé applý | *for wárnings, ánd portents,* Cæs. II, 2, 80.

In manchen Fällen aber sind anscheinende Alexandriner leicht durch Annahme von Verschleifungen, doppelten Senkungen, epischen Cäsuren oder gleitenden Versausgängen auf das vom Dichter gewiss beabsichtigte fünftaktige Metrum zurückzuführen (vgl. Metrik II, § 161), z. B.:

I had thóught, my lórd, | *to have léarn'd his héalth of yóu* R. 2, II, 3, 24.

I prómise you, | *I am afráid* | *to héar you téll it.* R. 3, I, 4, 65.

O'erbéars your óffícers; | *the rábble cáll him lórd;* Haml. IV, 5, 102.

Auch vierhebige Verse unterbrechen öfters bei Shakspere den zusammenhängenden Verlauf fünftaktiger, reimloser Jamben, so, abgesehen von lyrischen Einlagen, öfters in den Jugenddramen *Love's Labour's Lost* und *The Comedy of Errors*, z. B. in dem letzteren Stück Act III, Sc. 1, vv. 11—84, wie durch folgende Verse veranschaulicht werden möge:

Ant. E. *I thínk thou art an áss.* |
Dro. E. *Marry, só it doth appéar*
By the wróngs I súffer | *and the blówes I béar.*
I should kíck, being kíck'd; | *and, béing at that páss,*
You would kéep from my héels | *and beware of an áss.*
Ant. E. *You're sád, Signior Bálthasar: pray Gód our chéer*
May ánswer my good will | *and your good wélcome hére.*

Gelegentlich haben diese Verse auch einen gestreckteren Bau, so dass sie für Alexandriner gelten könnten, aber meistens ist ein solcher Vers mit einem anderen, entschieden vierhebigen, durch den Reim verbunden, wie z. B. in folgendem Verspaare:

If thou hadst been, Drómio, | *to dáy in my pláce,*
Thou wouldst have changed thy fáce for a náme, | *or thy*
náme for an áss. ib. III, 1, 47,

weshalb auch der zweite Vers sich, so gut es geht (vermuthlich mit fünfsilbigem Auftakt), dem allgemeinen vierhebigen Rhythmus dieses Passus wird einfügen müssen.

In lyrischen Partien kommen vierhebige Verse öfters auch in Verbindung mit viertaktigen freier Richtung vor (vgl. § 124), z. B. in folgender Stelle aus *A Midsummer Night's Dream* Act II, 1, vv. 2—7:

Over hill, over dále, | *thorough búsh, thorough brier,*
Over párk, over pále, | *thorough flóod, thorough fíre.*
I do wánder every whére,
Swífter thán the móon's sphére;
And I sérve the fáiry quéen,
To déw her órbs upón the gréen. etc.,

wo die beiden Anfangsverse der ersteren, die folgenden der letzteren Gattung angehören.

Bisweilen ist auch der Rhythmus solcher viertaktiger, gereimter Verse ein ganz trochäischer, z. B. in den Hexenliedern im Macbeth IV, Sc. 1.

Auch viertaktige, jambische, reimlose Verse kommen vor, gewöhnlich dann mit einer Cäsur in der Mitte, z. B.:

The mátch is máde, | *and áll is dóne,* Shrew IV, 4, 46
Befóre the kíngs | *and quéens of France:* H. 6 I, 6, 27.

Manchmal auch sind solche Verse nur scheinbar viertaktig, indem ein fehlender Takt oder Takttheil durch eine Pause ausgefüllt wird (vgl. Metrik II, § 164), z. B.:

He's tá'en ⏑ – (Shout). || *And hárk!* | *they shóut for jóy.* Caes. V, 3, 32.

Mal. *As thóu didst léave it.* – || Serg. *Dóubtful it stóod.* Met. I, 2, 7.

Thínk on lord Hástings. – || *Despáir and díe!* R. 3 V, 3, 134.

Alleinstehende zwei- und dreitaktige Zeilen kommen meistens zu Beginn oder Ende einer Rede vor oder in Monologen an besonders erregten Stellen, wodurch dann eine der Stimmung entsprechende längere Pause bewirkt wird.

Kurze Ausrufe wie *Why, Fie, Alack, Farewell* werden oft als außerhalb des Verses stehend anzusehen sein.

Auch die Prosa findet für gewöhnliche, zur poetischen Diction nicht geeignete Gespräche öfters Verwendung.[1])

§ 164. Eine Stelle aus einem Jugenddrama Shaksperes und eine andere aus einem seiner letzten Stücke mögen genügen. die charakteristischen Unterschiede seines Versbaues während der verschiedenen Zeiträume seines dichterischen Schaffens zu veranschaulichen. (Weitere Proben s. Metrik II, § 166.)

Aus *Romeo and Juliet* (c. 1592) Act I, Sc. II, vv. 1—19:

Capulet: *But Móntagúe | is bóund as wéll as I',*
In pénalty alíke; | and 'tis not hárd, I thínk,
For mén so óld as wé | to kéep the péace.
Paris: *Of hónouráble réckoning | áre you bóth:*
And pity 'tís | you líved at ódds so lóng.
But nów, my lórd, | what sáy you tó my súit?
Capulet: *But sáying ó'er | what I' have sáid befóre:*
My child is yét | a stránger ín the wórld;
She hás not séen | the chánge of fóurteen yéars:
Let twó more súmmers | wíther ín their príde,
Ere we may thínk her rípe | to bé a bríde.
Paris: *Yóunger than shé | are háppy móthers máde.*
Capulet: *And tóo soon márr'd | are thóse so éarly máde.*
The éarth hath swállow'd | áll my hópes but shé,

[1]) Vgl. N. Delius: Die Prosa in Shakespeares Dramen (Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. V, 227—273).

Shé is the hópeful lády | óf mý éarth:
But wóo her, géntle Páris, | gét her héart,
My will to hér consént | is bút a párt; etc.

Aus *The Tempest* (1610) Act I, Sc. II, v. 1—22:

Miranda: *If by your árt, | my déarest fáther, you háve*
Pút the wild wáters | ín this róar, | alláy them.
The skýy, it séems, | would póur down stínking pítch,
Bút that the séa, | móunting to the wélkin's chéek,
Dáshes the fíre óut. | O', I have súffered
With thóse thát I saw súffer: | a bráve véssel,
Who hád, no dóubt, | some nóble créature ín her,
Dash'd áll to píeces. | O', the crý did knóck
Agáinst my véry héart. | Poor sóuls, they pérish'd.
Had I' been ány gód of pówer, | I wóuld
Have sínk the séa | within the éarth, | or ére
It shóuld the góod ship | só have swállow'd | ánd
The fráughting sóuls within her. |

Prospero: *Bé collécted:*
No móre amázement: | téll your píteous héart
There's nó harm dóne. |

Miranda: *O wóe the dáy! |*

Prospero: *No hárm!*
I' have done nóthing | bút in cáre of thée,
Of thée, my déar one, | thée, my dáughter, | who
Art ignoránt of whát thou árt, | nought knówing
Of whénce I ám, | nór that I ám more bétter
Than Próspero, | máster óf a fúll poor céll,
And thý no gréater fáther. |

Miranda: *Móre to knów*
Did néver méddle with my thóughts. | etc.

§ 165. Die weitere Geschichte des *blank verse* kann hier nur in aller Kürze behandelt werden.

Namentlich muss bezüglich des dramatischen *blank verse* der Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger Shaksperes auf den betreffenden Abschnitt von Metrik II, nämlich §§ 167—178, auf die dort und früher citierte Literatur, sowie auf spätere Specialuntersuchungen [1]), durch welche die

[1]) Vgl. die zu Halle entstandenen Dissertationen von Hannemann (über Ford, 1889), Penner (über Peele, Braunschweig 1890), Knaut (über Greene, 1890), Schulz (über Middleton, 1892), Elste (über Chapman, 1892),

vom Verfasser gemachten Beobachtungen im wesentlichen bestätigt worden sind, verwiesen werden.

Nur die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der hervorragendsten Dichter jener Gruppe können hier kurz angedeutet werden.

Ben Jonsons Vers ist nicht so wohllautend wie derjenige Shaksperes.

Durch öfters vorkommenden Widerstreit zwischen logischer und rhythmischer Betonung, wie z. B. in dem Verse:

Be éver cáll'd | the fóuntayne óf sélfe-lóve, I, 190;

ferner durch ziemlich zahlreiche doppelte und selbst mehrfache Senkungen, wie z. B.:

Sir Péter Túb was his fáther, | a saltpétre mán, Tale Tub. I, 1, 2;

sowie durch häufige gleitende Versausgänge, wie

The dífference 'twíxt | the cóvetous ánd the pródigal, II, 12 (St. of N.)

hat sein Vers manchmal einen etwas unruhigen, holperigen Rhythmus.

In Bezug auf die Behandlung der Cäsur, Taktumstellungen etc. verhält sich Ben Jonson nicht wesentlich von Shakspere verschieden. Das Enjambement spielt bei ihm eine bedeutende Rolle, desgleichen der Reim und noch mehr die Prosa, in welcher Form einige seiner Lustspiele sogar vorwiegend geschrieben sind.

§ 166. Hinsichtlich der drei zuletzt genannten Punkte — Enjambement, Reimverse, Prosastellen — steht in directem Gegensatze dazu die Schreibart Fletchers, der von diesen Freiheiten nur sehr selten Gebrauch macht.

Dagegen machen sich die auch bei Ben Jonson vorkommenden klingenden und gleitenden Versausgänge (häufig von drei und vereinzelt sogar von vier überzähligen Silben) so stark bei ihm bemerkbar, dass sie durchschnittlich die stumpfen Endungen, und zwar in manchen Stücken sehr erheblich, an Zahl übertreffen (Beispiele s. § 83).

Öfters auch begegnen klingende Endungen in Verbindung mit doppelten oder mehrfachen Auftakten, epischen

---

Kupka (über Th. Dekker, 1893), Meiners (über Webster, 1893), Clages (über Thomson and Young, 1892); dazu die Besprechung einiger derselben von Boyle, Engl. Studien XIX, 274—279.

Cäsuren oder sonstigen doppelten Senkungen, im Innern des Verses:

They are too hígh a méat that waý, | they rún to jélly.
Loy., Subj. I, 1, 371.

A cóach and four hórses cánnot dráw me fróm it. ib. III, 2, 361.

Thís was hard fórtune: | but íf alíve and táken, Hum.. Lieut. I, 1, 7.

You máy surpríse them éasily; | they wéar no pístols.
Lay., Subj. I, 2, 314.

Besonders bemerkenswert ist noch, dass in solchen klingenden Endungen oder epischen Cäsuren, in denen die überzählige Senkung aus einem einsilbigen Wort besteht, dieses häufig einen gewissen Nebenton hat:

And lét sóme létters | tó that énd be féign'd tòo. Mad.. Lov. III, 268.

That spírits háve no séxes, | I belíeve nòt. ib. 272.

You múst look wóndrous sád tòo. — | I néed not lóok sò.
ib. V, 3, 105.

Folgende Stelle aus *The Maid's Tragedy* (IV, I, p. 66, vgl. Engl. Stud. V, p. 76) möge die Eigenart von Fletchers Versbau veranschaulichen.

Mel. *Fórce my swoll'n héart no fúrther: | I' would sáve thee.*
Your gréat maintáiners áre not hére, | they dáre not:
'Wóuld they were áll, and árm'd! | I wóuld speak lóud:
Here's óne should thúnder tó them! | wíll you téll me?
Thou hást no hópe to 'scápe; | Hé that dares móst,
And dámns awáy his sóul | to dó thee sérvice,
Wíll sóoner fetch méet | fróm a húngry líon,
Than cóme to réscue thée; | thou'st déath abóut thee.
Who hás undóne thine hónour, | póison'd thy vírtue,
A'nd, of a lóvely róse, | léft thee a cánker?

Evadne. *Lét me consíder.* |

Mel. *Dó, whose chíld thou wért,*
Whose hónour thóu hast múrder'd, | whose gráve ópen'd
And só pull'd ón the góds, | thát in their jústice
They múst restóre him | flésh agáin, | and lífe,
And ráise his drý bònes | tó revénge his scándal.

§ 167. Von Beaumont allein sind uns keine Dramen erhalten; indes wegen der sofort zutage tretenden, aus den von

Fletcher allein herrührenden Stücken unverkennbaren metrischen und stilistischen Eigenthümlichkeiten dieses Dichters lässt sich der Antheil Beaumonts an den von beiden gemeinsam geschriebenen Dramen mit einiger Sicherheit ausscheiden, wie dies u. a. von Fleay und namentlich von Boyle (Engl. Stud. IV—VII) versucht worden ist.

Für Beaumont ist charakteristisch: Öftere Verwendung von Prosa und Vers, reimlosen und gereimten Versen in derselben Rede; seltenes Vorkommen von klingenden Versausgängen; häufiges Enjambement; gelegentliche *light* und *weak endings;* selten doppelte Auftakte oder doppelte Senkungen im Innern des Verses, so dass sein Vers sich von demjenigen Fletchers scharf unterscheidet, wie folgende Stelle aus *The Maid's Tragedy* (Act II, Sc. 1, S. 24/5) zeigen möge:

Evadne. *I thánk thee Dúla; | 'wóuld, thou cóuld'st instíl*
Sóme of thy mírth | intó Aspátiá!
Nóthing but sád thòughts | ín her bréast do dwéll:
Methínks, a méan betwíxt you | wóuld do wéll.

Dula. *Shé is in lóve: | Háng me, if I' were só,*
But I' could rún my cóuntry. | I' love, tóo,
To dó those thíngs | that péople ín love dó.

Asp. *It wére a tímeless smíle | should próve my chéek:*
It wére a fítter hóur | for mé to láugh,
When át the áltar | thé relígious príest
Were púcifýing | thé offended pówers
With sácrifice, than nów. | This should have béen
My night; and áll your hánds | have béen emplóy'd
In gíving mé | a spótless óffering
To yóung Amíntor's béd, | as wé are nów
For yóu. | Párdon, Evádne; 'wóuld, my wórth
Were gréat as yóurs, | ór that the kíng, or hé,
Or bóth thought só! | Perháps, he fóund me wórthless:
But, tíll he díd so, | ín these éars of míne,
These crédulous éars, | he póur'd the swéetest wórds
That árt or lóve could fráme. | If he were fálse,
Párdon it, Héaven! | ánd if I' did wánt
Vírtue, | you súfely máy | forgíve that tóo:
For I' have lóst | nóne that I hád from yóu.

(Act II, Sc. 1.)

§ 168. Weniger charakteristische Eigenschaften weist der Versbau Massingers auf, der nach Fleay und Boyle manche Stücke in Gemeinschaft mit Beaumont und Fletcher dichtete, weshalb sein *blank verse* von jenen Gelehrten gleichfalls näher untersucht worden ist.

Von demjenigen Fletchers, mit dem er die zahlreichen klingenden Versausgänge, wenn auch nicht in gleicher Ausdehnung, gemein hat, unterscheidet er sich namentlich durch die vielen *run-on lines* und die ziemlich häufigen *light* und *weak endings,* von demjenigen Beaumonts durch das seltene Vorkommen von Prosastellen und Reim, sowie durch die häufigen *double endings.* Sein Versbau ist sehr wohllautend, etwa demjenigen der mittleren Zeit Shaksperes ähnlich. Eine Probe aus *The Duke of Milan* s. Metrik II, § 170.

Die übrigen Dramatiker dieses Zeitraumes müssen hier unberücksichtigt bleiben. Es genüge die Bemerkung, dass die edlere, künstlerisch ausgebildete Behandlung des *blank verse,* wie sie Marlowe und Shakspere eingeführt hatten, von Beaumont, Massinger, Chapman, Decker, Ford u. a. weiter gepflegt wurde, während die mehr formlose, der Prosa sich nähernde, von Ben Jonson, Fletcher, sowie zum Theil auch von Middleton, Marston und Shirley repräsentiert wurde.

§ 169. Von größerer Wichtigkeit und besonderem Interesse ist der *blank verse* Miltons, der ihn zum erstenmale wieder seit Surrey für das Epos verwendete.

Freilich ist sein Vers keineswegs immer ein sehr harmonischer. Im Gegentheil, manchmal fügt er sich nur mittelst schwebender Betonung oder silbenzählender Messung in das gewöhnliche Schema ein, worauf schon früher (§ 75) aufmerksam gemacht wurde.

In der Regel aber zeichnet sich Miltons *blank verse* durch einen ganz eigenartigen, schwungvollen rhythmischen Bau aus, der durch seine geniale Verwendung anderer metrischer Freiheiten herbeigeführt wird.

Dahin gehören namentlich die häufig bei ihm vorkommenden Taktumstellungen, sowohl zu Anfang des Verses als auch nach der Cäsur, öfters combiniert mit doppelten Senkungen im Inneren des Verses, z. B.:

Báck to the gátes of Héaven; | *the súlphurous háil.* Parad. Lost. I, 171.

Besonders charakteristisch aber ist für Miltons *blank verse* die ungewöhnlich große Ausdehnung, die er dem Enjambement, den *run-on lines*, einräumt und im Zusammenhang damit die bei ihm vorkommende außerordentliche Mannichfaltigkeit in der Behandlung der Cäsur.

Die Zahl der *run-on lines* beträgt bei Milton mehr als 50%, und nicht selten kommt es vor, dass drei bis sechs nicht durch Endpausen unterbrochene Verse aufeinander folgen.

Was die Cäsur anlangt, so begegnen stumpfe und lyrische Cäsur (seltener natürlich epische Cäsur) nach dem zweiten und dritten Takt zwar am häufigsten; daneben kommen aber außerordentlich oft, und zwar meistens veranlasst durch das Enjambement, Doppelcäsuren der verschiedensten Art vor, durchschnittlich c. 12% (vgl. betreffs der dabei möglichen mannichfachen Combinationen der drei Cäsurarten an den verschiedenen Versstellen, Metrik II, pp. 28 bis 31).

Endlich ist als dritte Haupteigenthümlichkeit des Milton'schen epischen *blank verse* noch der fast durchgängig, wenn auch nicht ausschließlich, stumpfe Versausgang hervorzuheben. Die Zahl der klingenden Endungen beträgt in den einzelnen Büchern von *Paradise Lost* und *Paradise Regained* nur 1—5%, während in *Samson Agonistes* gegen 16%, also etwa ebenso viel wie in den Dramen aus Shaksperesz weiter Periode, vorkommen (vgl. Metrik II, §§ 179—185).

Die nachstehende Probe (*Paradise Lost* V, 1—25) möge von dem Milton'schen *blank verse* ein Bild geben:

Now Mórn, | her rósy stéps | in the éastern clíme
Adváncing, | sówed the éarth with órient péarl,
When A'dam wáked, so cústomed; | fór his sléep
Was áery líght, | from púre digéstion bréd,
And témporate vápours bländ, | which the ónly sóund
Of léaves and fúming rílls, | Auróra's fán,
Lightly dispérsed, | ánd the shrill mútin sóng
Of bírds on évery bóugh. | So múch the móre
His wónder wás | to fínd unwákened Éve,
With trésses díscompósed, | and glówing chéek,
As thróugh unquíet rést. | Hé, on his síde
Léaning half ráised, | with lóoks of córdial lóve

Hung óver hér enámoured, | ánd behéld
Béauty | which, whéther wáking | ór ásléep,
Shot fórth pecúliar gráces; | thén, with vóice
Míld as when Zéphyrús | on Flóra bréathes,
Her hánd soft tóuching, | whíspered thús: — | "Awáke,
My faírest, mý espóused, | my látest fóund,
Heaven's lást | best gíft, | my éver-néw delíght!
Awáke! | the mórning shínes, | ánd the fresh fíeld
Cálls us; | we lóse the príme | to márk how spríng
Our ténded plánts, | how blówe the cítron gróve,
What dróps the mýrrh, | and whát the bálmy réed,
How Náture páints her cólours, | hów the bée
Sits on the blóom | extrácting líquid swéet."

§ 170. Der dramatische *blank verse* der Restaurationszeit zeigt sich stark von dem gleichzeitig noch beliebteren *heroic verse* beeinflusst und ist daher von dem *blank verse* der Shakspere'schen Epoche wesentlich verschieden.

Von besonderem Interesse ist der *blank verse* bei Dryden, der ihn mit großer Gewandtheit handhabt, aber mit wesentlicher Einschränkung der früher üblichen metrischen Freiheiten.

Selbst die Zahl der Taktumstellungen nimmt sehr ab und beträgt nur c. 12%. Kaum anzutreffen sind doppelte Senkungen, Silbenverschleifungen, fehlende Senkungen oder fehlende Auftakte.

Die Cäsur, die dem Metrum hauptsächlich Abwechslung verleiht, ist im wesentlichen auf stumpfe und lyrische Cäsur nach dem zweiten und dritten Takt, sowie auf gelegentliche Doppelcäsuren beschränkt. Epische Cäsuren kommen, wenn überhaupt, so doch nur sehr vereinzelt vor. Klingende Versausgänge begegnen noch ziemlich häufig, c. 25—28%. *Light* und *weak endings* sind unter den stumpfen Versausgängen nur selten anzutreffen, und auch vom Enjambement macht Dryden nur einen mäßigen Gebrauch (c. 20%). Eine Probe von Drydens *blank verse* s. Metrik, II, § 187.

Ähnlichen Bau hat dies Metrum bei Lee, Otway, N. Rowe, Addison (vgl. ib. §§ 188—190).

§ 171. Eine noch strengere Behandlung erfuhr der *blank verse* in Thomsons *Seasons*, der den von Dryden

und anderen eingeführten geschlosseneren Bau desselben in Bezug auf Cäsur, Taktumstellungen etc. beibehielt und den klingenden Versausgang gänzlich abschaffte, wie folgende Probe aus *The Summer* zeigen möge:

From brightening fields of ether | fair disclós'd,
Child of the sun, | refúlgent Súmmer cómes,
In pride of yóuth, | and félt through náture's dépth:
He cómes attended | by the súltry hóurs,
And éver-fánning bréezes, | ón his wáy;
While, from his árdent lóok, | the túrning Spring
Avérts her blúshful fáce; | and éarth, and skíes
All smíling, | to his hót domínion léaves.
Hénce, let me háste | intó the míd-wood shàde,
Where scárce a sún-beam | wánders tróugh the glóom;
And ón the dárk-green gráss, | beside the brínk
Of háunted stréam, | that by the róots of óak
Rólls o'er the rócky chánnel, | lie at lárge,
And síng the glóries | óf the círcling yéar.

Ähnlich strengen Bau hat der *blank verse* im Youngs *Night-Thoughts*, Cowper's *Task* und verschiedenen untergeordneten, Metrik II, § 193 erwähnten, in diesem Metrum geschriebenen Dichtungen desselben Zeitraums.

§ 172. Unter den *blank verse*-Dichtungen des 19. Jahrhunderts sind beide Richtungen in der Behandlung des Metrums, die strenge und die freiere, die man nach ihrer vorwiegenden, wenn auch nicht ausschließlichen Verwendung auch die epische und die dramatische nennen kann, vertreten, unterschieden nach den Merkmalen, wie sie bei Milton und Thomson einerseits, bei Dryden andererseits zutage treten, also vorwiegend nach der in der Regel, wenn auch nicht ausnahmslos, beobachteten Ausschließung oder Zulassung klingender Versausgänge.

Die strenge Richtung des epischen, stumpf endigenden *blank verse* bevorzugen in ihren erzählenden, beschreibenden oder reflectierenden Dichtungen: Coleridge, Wordsworth, Southey, Shelley, Keats, W. S. Landor, Longfellow, D. G. Rossetti, Eliz-Barr.-Browning, Rob. Browning, Alfred Tennyson, Swinburne, Edwin Arnold (vgl. Metrik II, §§ 195 bis 201); die freie Richtung ist zum Theil bei den-

selben Dichtern vertreten in ihren dramatischen Dichtungen, so u. a. bei Coleridge (Übersetzung der Piccolomini) Wordsworth, Southey, Ch. Lamb, Byron, Shelley, W. S. Landor, Alfred Tennyson und anderen (vgl. Metr. II, §§ 202—206).

KAPITEL 2.

Trochäische Metra.

§ 173. Trochäische Metra, in der englischen Poesie überhaupt seltener als die jambischen, kamen erst in neuenglischer Zeit in Gebrauch. Die alten Metriker Gascoigne, James I, Wm. Webbe kennen nur steigende Metra. Erst Puttenham citiert 1589 trochäische viertaktige Verse, wie sie gleichzeitig auch in den Shakspere'schen Dramen *Love's Labour's Lost*, *A Midsummer Night's Dream* u. a. vorkommen.

Ob sie direct nach fremden Vorbildern eingeführt wurden oder indirect unter dem Einfluss des Studiums der Alten durch consequente Fortlassung des Auftaktes aus den jambischen Metren hervorgiengen, ist ebenso wenig bisher festgestellt worden, als von welchem englischen Dichter zuerst ein Gedicht mit Absicht in streng trochäischen Versen abgefasst wurde, oder in welcher Zeitfolge die sämmtlichen in der englischen Poesie vorhandenen trochäischen Analoga zu den verschiedenen jambischen Versarten entstanden.

Die längsten derselben, mit deren Beschreibung wir beginnen, scheinen erst jüngeren Datums zu sein.

Der achttaktige trochäische Vers ist das längste nachweisbare trochäische Metrum, und zwar genauer: der achttaktige akatalektische trochäische Tetrameter. Als Beispiel ist bereits oben (S. 117) die erste Strophe eines kleinen Thackeray'schen Gedichts mitgetheilt worden, welches ganz in diesem Metrum geschrieben ist. Gewöhnlich aber mischt sich dieser akatalektische, also klingend reimende Vers mit dem entsprechenden katalektischen (stumpf reimenden), wie in folgenden Versen eines anderen komischen Gedichtes von Thackeray, betitelt: *Damages two hundred pounds*:

Só, God bléss the Spécial Júry! | príde and jóy of English
gróund,
A'nd the háppy lánd of England, | whére true jústice
dóes abóund'!
Brítish júrymén and húsbands, | lét us háil this vérdict
proper:
If a Brítish wífe offénds you, | Brítons, yóu've a ríght
to whíp her.

Während der katalektische jambische Tetrameter wegen des Fehlens der letzten Hebung ein siebentaktiger Vers ist, bleibt also der katalektische trochäische Tetrameter, der nur die letzte Senkung einbüßt, die vorangehende Hebung aber bewahrt, ein achttaktiger.

Aus Reimpaaren dieser Art entstehen, wenn sie strophisch aufgelöst werden, Strophen von der Form $^{a-bc-b}_{4,}$ $^{d-e-f-e-}_{4;}$ oder bei Auflösung mittelst eingeflochtener Reime die Strophenformen $^{a-ba-b}_{4}$ bei wechselnden stumpfen und klingenden Endungen und $^{a-b-a-b-}_{4}$ bei nur klingenden Endungen. In beiden Fällen bleibt der achttaktige Rhythmus für das Gehör entschieden gewahrt.

Dies ist jedoch nicht mehr der Fall in einer anderen achttaktigen trochäischen Versart, in welcher nicht nur die Senkung des achten, sondern auch diejenige des vierten Taktes ausfällt, wie in folgenden Versen von Swinburne (*A Midsummer Holiday*, S. 132):

Scárce two húndred yéars are góne, | ánd the wórld is
pást awáy
A's a nóise of bráwling wínd, | ás a flúsh of bréaking fóam,
Thát behéld the sínger bórn who raised úp the déad of Róme:
A'nd a míghtier nów than hé | bíds him tóo rise úp to-dáy:

und natürlich noch weniger, wenn derartige Verse durch eingeflochtenen Reim aufgelöst werden zu Strophen von der Form $^{abab}_{4}$. Auch bei Auflösung des achttaktigen trochäischen Tetrameters, sowohl der zuerst genannten Hauptart, wie der obigen Nebenform, durch leoninischen Reim erhält der Rhythmus wegen der raschen Wiederkehr des Reims einen viertaktigen Klang.

§ 174. Der siebentaktige trochäische Vers ist theoretisch entweder als brachykatalektischer Tetrameter bei

klingender Endung oder als hyperkatalektischer Trimeter bei stumpfer Endung zu bezeichnen.

Ein Beispiel der ersteren Art wurde schon früher (S. 117) citiert.

Ein correcteres Beispiel bietet der folgende Vers des nämlichen Gedichtes:

Háste, Lórd, who árt my Hélper: | lét thine áid be spéedy.

Die dort citierten Verse sind insofern incorrect, als die Cäsur an unrichtiger Stelle, nämlich innerhalb des vierten Taktes, anstatt, wie in dem obigen Beispiel, nach dem vierten Takte eintritt.

Sie veranschaulichen aber die Entstehung einer öfters vorkommenden, mittelst eingeflochtenen Reimes aus diesem Metrum hervorgehenden ungleichrhythmischen Strophe, wovon die Verse 1 und 3 trochäischen, 2 und 4 dagegen jambischen Rhythmus haben, wie z. B. in folgender Anfangsstrophe eines Gedichtes von Suckling (Poets III, 741):

Sáy, but díd you lóve so lóng?
In thrúth I néeds must blúme you:
Pássion díd your júdgment wróng,
Or wánt of réason shúme you.

Bei durchgängig stumpfen Reimen haben die Verse dieser Strophen nicht mehr, wie in der obigen, einen siebentaktigen, sondern einen vier- und dreitaktigen Klang ($^{abab}_{4343}$).

Der siebentaktige Rhythmus dagegen bleibt erhalten, wenn nur die dreitaktigen Halbverse stumpf endigen, die viertaktigen aber klingend bleiben, wie in folgenden Versen des Swinburne'schen Gedichtes *Clear the Way (Mids. Hol.,* p. 143):

Cléar the wáy, my lórds and láckeys, | yóu have hád your dáy.
Hére you háve your ánswer, E'ngland's | yéa agáinst your náy:
Lóng enóugh your hóuse has héld you: | úp, and cléar the wáy!

Dies ist natürlich auch der Fall, wenn die Verse durch eingeflochtenen Reim strophisch aufgelöst werden ($^{abab}_{4343}$).

Häufiger als dieser correcte, entweder klingend oder stumpf endigende siebentaktige Vers ist der incorrecte, aus

einem katalektischen und einem brachykatalektischen Dimeter nach dem Vorbilde des bekannten mittellateinischen

Mihi est propositum in taberna mori

bestehende, der häufig mit jenem verwechselt wird (vgl. § 127) Folgende Anfangsstrophe eines Gedichtes von Suckling (Poets III, 471) möge dieses Metrum in seiner genauen neuenglischen Nachbildung veranschaulichen:

O'ut upón it, I' have lóved | thrée whole dáys togéther;
A'nd am líke to lóve three móre, | íf it próve fair wéather.

Obwohl langzeilig reimend, ist die Strophe in der Ausgabe doch, wie wohl alle derartigen Strophen, kurzzeilig gedruckt ($^{ab-cb-}_{43\ 43}$). Noch häufiger begegnen kurzzeilig durchgereimte Strophen dieser Art ($^{ab-ab-}_{43\ 43}$), sowie auch die weitere Abart mit lauter stumpfen Reimen: $^{abab}_{4343}$.

§ 175. Der sechstaktige trochäische Vers kommt namentlich in neuerer Zeit vor, und zwar sowohl in akatalektischer (klingend endigender), als katalektischer (stumpf endigender) Gestalt, z. B. bei Swinburne in *The Last Oracle (Poems and Ballads* II, 1):

Dáy by dáy thy shádow | shínes in héaven beholden,
E'ven the sún, the shíning | shádow óf thy fáce:
Kíng, the wáys of héaven | befóre thy féet grow gólden;
Gód, the sóul of éarth | is kíndled wíth thy gráce.

Correcter Weise sollte die Cäsur nach dem dritten Takt. wie im ersten Verse, eintreten; gewöhnlich aber findet sie sich im dritten Takt, wodurch dies Metrum wieder und natürlich auch die aus solchen Versen mittelst eingeflochtenen Reimes hervorgehenden Strophen einen ungleichrhythmischen Charakter annehmen, wie z. B. die folgende bei Th. Moore (II, 261):

A'll that's bríght must fáde, —
The bríghtest still the flétest;
A'll that's swéet was máde,
Bút to be lóst when swéetest.

Bei durchgehends stumpfen Reimen bleibt in derartigen ungleichrhythmischen Strophen der sechstaktige Rhythmus ebenso wohl erhalten, als wenn Verse wie der zuerst citierte (*Day by day* etc.) durch eingeflochtenen Reim strophisch aufgelöst werden ($^{a-b-a-b-}_{3}$) oder auch, wenn sie in der

zweiten Hälfte stumpf endigen ($^{a-ba-b}_{3}$), während die Verse einen dreitaktigen Klang annehmen, wenn die erste Hälfte stumpf, die zweite klingend endigt oder natürlich auch, wenn beide stumpf endigen wegen der durch die fehlende Senkung eintretenden Pause, so z. B. bei Th. Moore (II, 171):

While I tóuch the stríng,
Wréathe my bróws with láurel,
Fór the tále I síng
Hás, for ónce, a móral.

§ 176. Der fünftaktige trochäische Vers kommt gleichfalls sowohl akatalektisch (klingend endigend) als auch katalektisch (stumpf endigend) vor und wird in beiderlei Gestalt wechselnd strophisch gebunden, so z. B. bei Felicia Hemans *O ye voices* (VII, 57):

O' ye vóices róund my ówn hearth sínging!
A's the wínds of Máy | to mémory swéet,
Míght I yét retúrn, | a wórn heart brínging,
Wóuld those vérnal tónes | the wánderer gréet?

Selbstverständlich werden solche Verse auch bloß stumpf oder bloß klingend reimend strophisch verwendet.

Die Cäsur ist, ähnlich wie bei dem fünftaktigen jambischen Verse, gewöhnlich entweder nach dem zweiten oder dritten Takt (dann aber im Gegensatz zu jenem hier klingend) oder, was meistens der Fall ist, im zweiten oder dritten Takt (dann aber hier stumpf).

In seltenen Fällen wird dies Metrum auch reimlos verwendet, so von Rob. Browning in *One word more* (V, 313—321), mit durchgehends klingenden Endungen, gelegentlichen *run-on lines* und infolge dessen noch mehr wandelbarer Cäsur. Eine Probe s. Metrik II, § 217.

§ 177. Der viertaktige trochäische Vers, in seinem Verhältnis zum acht- und siebentaktigen Vers bereits oben besprochen, ist das verbreitetste unter allen trochäischen Metren. Er begegnet gleichfalls, sowohl klingend als auch stumpf endigend, und zwar entweder mit wechselnden Reimen dieser Art oder bloß klingend oder auch bloß stumpf reimend, nicht nur strophisch gebunden, sondern auch in unstrophischer Folge. Auf letztere Art z. B., mit nur klingenden Reimen, bei Shakspere im *Tempest,* Act IV, Sc. 1, vv. 106—109:

Hónour, ríches, márriage-bléssing,
Lóng contínuance, ánd incréasing,
Hóurly jóys be stíll upón you!
Júno sings her bléssings ón you. etc.,

mit nur stumpfen Reimen in *Love's Labour's Lost* IV, 3. 101:

O'n a dáy — aláck the dáy! —
Lóve, whose mónth is éver Máy,
Spíed a blóssom pássing fáir
Pláying ín the wánton áir.

Wie im fünftaktigen Verse kann auch hier die Cäsur, wenn sie überhaupt vorkommt, an verschiedener Stelle eintreten; meistens findet sie sich nach dem zweiten Takt oder innerhalb desselben.

Gewöhnlich wird dies Metrum in unstrophischen Gedichten so verwendet, dass stumpf und klingend reimende Verspaare willkürlich wechseln (Beispiele s. Metrik, II, § 218), bei strophischer Verwendung in den früher (S. 239) erwähnten Bindungen.

Auch dies Metrum kommt in reimloser Gestalt und nur klingend endigend vor in Longfellows *Song of Hiawatha*, woselbst ebenfalls die *run-on lines* viel häufiger begegnen als in den entsprechenden gereimten Versen.

§ 178. Der dreitaktige trochäische Vers, sowohl der klingend als auch der stumpf reimende, ist schon oben (§§ 174, 175) hinsichtlich seiner Ableitung aus dem siebentaktigen wie aus dem sechstaktigen Verse mittelst eingeflochtenen Reimes besprochen worden.

Aus dem letztgenannten Metrum ist er auch durch Auflösung desselben mittelst leoninischen Reimes (vgl. § 210, 3) abzuleiten, wie dies z. B. die folgenden, paarweise reimenden Verse des Gedichtes Nr. XII in *The Passionate Pilgrim* veranschaulichen:

A'ge, I dó abhór thee,
Yóuth, I dó adóre thee;
Yóuth ís fúll of spórt,
A'ge's bréath is shórt.

§ 179. Zweitaktige trochäische Verse kommen gewöhnlich zwischen längeren Versen ungleichmetrischer Strophen, ganz vereinzelt aber auch in selbständiger Ver-

wendung zu Strophen oder Gedichten verbunden vor. So begegnen klingend reimende Verse dieser Art, die ihrer Entstehung nach als durch leoninischen Reim aufgelöste Viertakter angesehen werden können, bei Dodsley (*Poets* XI, 112) als zusammenhängender Strophentheil:

Lóve comméncing,
Jóys dispénsing;
Béauty smíling,
Wít begúiling;

und stumpf reimende bei Pope (?) in einem kleinen Gedicht, betitelt *To Quinbus Flestrin, the Man-Montain* (S. 481):

I'n a máze,
Lóst, I gáze,
Cán our éyes
Réach thy síze?
Máy my láys
Swéll with práise, etc.

§ 180. Eintaktige trochäische Verse sind wohl nur zwischen längeren Versen ungleichmäßiger Strophen oder allenfalls als Strophentheile anzutreffen, wie z. B. die folgenden in einer Strophe von Addisons Oper *Rosamund* (Act I, Sc II, S. 38):

Túrning,
Búrning,
Chánging,
Ránging.

Sogar ein aus einer einzigen, selbstverständlich dann betonten Silbe bestehender Vers ist öfters anzutreffen bei Swinburne, so in dem aus trochäischen Versen bestehenden Gedicht *A Dead Friend* (*A Century of Roundels*, S. 12—14):

Góne, O géntle héart and trúe,
Frìend of hópes forgóne,
Hópes and hópeful dáys with yóu,
Góne?

Alle diese trochäischen Versarten haben das miteinander gemein, dass sie, abgesehen von der Wandelbarkeit der Cäsur in den längeren, sehr regelmäßig gebaut sind und nur sehr wenige, meist nur in leichten Silbenverschleifungen bestehende rhythmische Freiheiten aufweisen.

KAPITEL 3.

Jambisch-anapästische und trochäisch-daktylische Metra.

§ 181. Der jambisch-anapästische Rhythmus ist schon beim vierhebigen, aus der alliterierenden Langzeile hervorgegangenen Verse berührt worden (vgl. § 64), der gegen Ausgang der mittelenglischen und zu Beginn der neuenglischen Zeit unter dem zunehmenden Einfluss der gleichtaktigen Metra einen mehr oder weniger regelmäßigen, jambisch-anapästischen Rhythmus annahm.

Unter dem Einfluss der um die Zeit sich vollziehenden principiellen Scheidung steigender und fallender Rhythmen wurde der gleichtaktige Klang dieses modernen vierhebigen Metrums, der ihn von dem ungleichtaktigen, vorwiegend auf den vier Hebungen beruhenden Bau der alt- und mittelenglischen alliterierenden oder auch nicht alliterierenden Langzeile unterscheidet, wesentlich befestigt, so dass der Rhythmus desselben nun oftmals, wenn auch keineswegs immer, in einer regelmäßigen Folge jambisch-anapästischer Takte verläuft.

Ferner ist aber bemerkenswert, dass erst in neuenglischer Zeit die übrigen aus dem jambischen Rhythmus bekannten Versarten, der acht-, sieben-, sechs-, fünf-, drei-, zweitaktige Vers, sowohl in jambisch-anapästischen als auch in trochäisch-daktylischen Rhythmen nachgebildet werden. Freilich geschah dies, obwohl der alte Metriker Puttenham allerdings viertaktige daktylische Verse citiert und der im wesentlichen daktylisch verlaufende Hexameter schon damals in englischer Sprache nachgebildet wurde, für die meisten übrigen dreisilbig steigenden und fallenden Metren, von dem septenarischen abgesehen, doch erst Ende des 18. und im Laufe des 19. Jahrhunderts. Auch darf nicht unerwähnt bleiben, dass in manchen Fällen, namentlich in den acht-, vier- und zweitaktigen Versen dieser Art, also in solchen, die dem alten vierhebigen Verse verwandt sind, der steigende und fallende Rhythmus nicht immer strenge von einander geschieden werden, sondern sich öfters vermischen, respective ergänzen.

I. Jambisch-anapästische Verse.

§ 182. Achttaktige, langzeilig reimende, jambisch-anapästische Verse dürften kaum nachzuweisen sein. Doch liegen sie vor in folgender vierzeiligen, aus viertaktigen Versen bestehenden Strophe von R. Burns, *The Chevalier's Lament* (S. 343):

The smáll bírds rejóice in the grēen lēaves retúrning,
The múrmuring stréamlet winds cléar thro' the vále;
The háwthorn trees blów in the déws of the mórning,
And wíld scatter'd cówslips bedéck the grēen dāle.

Hier beginnt jede der beiden Perioden mit einem Jambus und verläuft dann weiter in Anapästen, da sich der klingende Schluss des ersten, respective dritten Verses und der jambische Anfang des zweiten, respective vierten zu einem Anapäst ergänzen.

In einem Gedicht Swinburnes (Poems II, 144) ergänzen sich viertaktige anapästische und daktylische Verse in regelmäßiger Folge zu anapästischen Perioden:

For a dáy and a níght Love sáng to us, pláyed with us,
Fólded us róund from the dárk and the líght; etc.

Andere, weniger correcte Versverbindungen dieser Art s. Metrik II, § 225.

§ 183. Der siebentaktige jambisch-anapästische Vers kommt, wie es scheint, langzeilig, und zwar stumpf reimend nur in neuester Zeit öfters vor bei Swinburne, so u. a. in *The Death of Richard Wagner (A Century of Roundels,* S. 30), wovon die mittelste Strophe hier folgt:

As a vísion of héaven from the hóllows of ócean, | that
nóne but a gód might sée,
Rose óut of the sílence of thíngs unknówn | of a présence,
a fórm, a míght,
And we héard as a próphet that héars Gōd's méssage | agáinst
him, and máy not flée.

Bemerkenswert ist der regelmäßig im Versschluss eintretende Jambus oder Spondäus, der übrigens auch öfters im Innern des Verses vorkommt, sowie die Willkür in der Behandlung der Cäsur, die keineswegs immer, wie in v. 2, nach septenarischer Art nach dem vierten Takt, sondern manch-

mal an anderen Versstellen, wie z. B. in v. 1 und 3 als klingende Cäsur im fünften Takt, vorkommt.

Häufiger begegnet dies septenarische Metrum in kurzzeilig aufgelöster Gestalt (daher mit fester stumpfer Cäsur), so schon bei dem Earl of Dorset in einem *Song to Chloris* (Poets VII, 513):

Ah! Chlóris, 'tis time to disárm your bright éyes,
And lay bý those térrible glánces;
We líve in an áge that's more cívil and wíse,
Than to fóllow the rúles of románces.

Im selben Rhythmus, nur künstlerisch variiert (vgl. Metrik II, § 226), ist Charles Wolfes berühmtes Gedicht *The Burial of Sir John Moore* geschrieben. Die nämliche Versart begegnet auch mit stumpfen Reimen.

§ 184. Der sechstaktige jambisch-anapästische Vers, der öfters aber so gebaut ist, dass der jambische (respective spondeische) Rhythmus den anapästischen zurückdrängt, begegnet manchmal bei neueren Dichtern, wie Tennyson, *The Grandmother, Maud* u. a., R. Browning, *Abt Vogler*, Eliz. Barr.-Browning, *Confessions*, Swinburne, *Hymn to Proserpine* u. s. w.

Die folgenden Verse aus Tennysons *Maud* mögen dieses von den einzelnen Dichtern infolge des schwankenden Verhältnisses von jambischen und trochäischen Takten zu einander sehr verschiedenartig behandelte Metrum (vgl. Metrik II, § 227) näher veranschaulichen:

Did he flíng himself dówn? who knóws? | for a vást speculátion had fáil'd,
And éver he mútter'd and mádden'd, | and éver wánn'd with despáir,
And óut he wálk'd when the wínd | like a bróken wórldling wáil'd,
And the flýing góld of the rúin'd wóodlands | dróve thro' the áir.

Die Cäsur ist auch hier wieder stumpf nach dem dritten Takt, wie in vv. 1 und 3, und klingend, wie in v. 2 im vierten und in v. 4 im fünften, also durchaus schwankend und wandelbar. Die Reime sind meistens stumpf, können aber auch klingend sein, wie u. a. in dem oben genannten Gedicht von Eliz. Barr.-Browning, während die Verse

in demjenigen Swinburnes, obwohl langzeilig gedruckt, durch eingeflochtene stumpfe und klingende Reime kurzzeilig aufgelöst sind.

§ 185. Auch der fünftaktige jambisch-anapästische Vers kommt erst in neuerer Zeit bei den vorhin genannten Dichtern vor, so u. a. paarweise reimend bei Eliz. Barr.-Browning in *The Daughters of Pandarus: Version II* (vol. IV, 200):

So the stórms bore the dáughters of Píndarus | óut into thráll —
The góds slew their párents: | the órphans were léft in the háll.
And there cáme, to féed their young líves, Aphrodíte divíne,
With the íncense, the swéet-tasting hóney, the swéet-smelling wíne.

Der Rhythmus ist hier fast ganz anapästisch; die Cäsur kommt an den verschiedensten Versstellen stumpf und klingend vor. Der Versausgang ist durchgängig stumpf, so auch bei R. Browning, *Saul* (III, 146—196), aber mit vielen *run-on lines*.

In anderer Behandlungsweise besteht dies Metrum aus einem Anapäst zu Anfang nebst folgenden Jamben, wie bei Swinburne in *A Word from the Psalmist (A Midsummer Holiday* S. 176):

But a lóuder | thán the Chúrche's écho | thúnders
In the éars of mén | who máy not chóose but héar:
And the héart in hím | that héars it léaps and wónders,
With triúmphant hópe | astónished, ór with féar;

oder es hat einen jambisch, respective spondeisch beginnenden und endenden, in der Mitte aber gewöhnlich anapästisch verlaufenden Rhythmus, wie in desselben Dichters *The Seaboard* (ib. S. 3):

The séa is at ébb, | and the sóund of her útmost wórd,
Is sóft at the léast wāve's lápse | in a stíll smāll réach.
From báy into báy, | on quést of a góal deférred,
From héadland éver to héadland | and bréach to bréach,
Where éarth gives éar | to the méssage that áll days préach.

In *A Century of Roundels*, S. 1 etc., gebraucht Swinburne dies Metrum, welches auch in Tennysons *Maud* begegnet, mit wechselnden klingenden und stumpfen Endungen.

§ 186. Der viertaktige jambisch-anapästische Vers ist im wesentlichen mit dem früher (§ 64) besprochenen, aus der alliterierenden Langzeile hervorgegangenen vierhebigen Verse identisch, nur dass er, wie oben bemerkt, in neuerer Zeit einen noch regelmäßigeren, gewöhnlich mit einem Jambus beginnenden und dann trochäisch verlaufenden, gleichtaktigen Rhythmus angenommen hat, wie u. a. auch in der oben (§ 182) zur Veranschaulichung des achttaktigen Verses citierten Burns'schen Strophe.

Gelegentlich hat diese Versart aber auch einen fast ganz anapästischen Bau, wie u. a. bei Th. Moore, *In the Morning of Life* (II, 194):

In the mórning of lífe, | when its cáres are unknówn,
And its pléasures in áll | their new lústre beyín,
When we líve in a bríght-beaming | wórld of our ówn,
And the líght that surróunds us | is áll from within:

oder auch einen mehr jambischen, mit gelegentlichen Anapästen untermischten, wie in Th. Moores *You remember Ellen* (II, 161):

You remémber E'llen, | our hámlet's príde.
How méekly she bléssed | her húmble lót,
When the stránger, Wílliam, | had máde her his bríde,
And lóve was the líght | of her lówly cót.

Verse dieser Art, die in ihrem Bau am meisten an die älteren, vierhebigen Verse erinnern, sind es, die sich, wie früher (§§ 64, 124) erwähnt, gern in den erzählenden Dichtungen von Coleridge, W. Scott und Byron mit viertaktigen Versen freierer Bauart mischen.

§ 187. Der dreitaktige jambisch-anapästische Vers ist nach Analogie des entsprechenden viertaktigen oder vielleicht des durch eingeflochtenen Reim daraus hervorgegangenen zweitaktigen entstanden und kommt schon bei Th. Tusser, *Five Hundred Points of Good Husbandry,* vor (vgl. Guest II, S. 251):

What lóokest thou hérein to háve?
Fíne vérses thy fáncy to pléase?
Of mány my bétters that cráve:
Look nóthing but rúdeness in thése.

Das nämliche Metrum, in welchem gewöhnlich auf den ersten jambischen Takt zwei Anapäste folgen, begegnet bei

N. Rowe, Shenstone, Th. Moore u. A., öfters auch mit wechselnden klingenden und stumpfen Endungen.

§ 188. Der zweitaktige jambisch-anapästische Vers ist aus dem entsprechenden viertaktigen, respective vierhebigen (wie schon in den mittelenglischen *bob wheel*-Strophen) durch eingeflochtenen oder leoninischen Reim hervorgegangen und scheint in neuenglischer Zeit ebenfalls bei Th. Tusser zuerst wieder vorzukommen, wie folgende Probe zeigen möge:

If húsbandry brággeth
To gó with the bést,
Good húsbandry búggeth
Up góld in his chést.
Ill húsbandry lóseth
For lácke of good fénce,
Good húsbandry clóseth
And gáineth the pénce.

Dies Metrum, welches u. a. bei Gay, Goldsmith, aber auch bei neueren Dichtern, wie W. Scott, Th. Moore, Longfellow, R. Browning begegnet, ist gleichfalls so gebaut, dass auf den ersten jambischen Takt ein anapästischer folgt, und zwar entweder mit wechselnden klingenden und stumpfen Reimen, wie oben, oder mit klingenden und stumpfen in beliebiger Folge, was das Gewöhnliche ist.

§ 189. Der eintaktige jambisch-anapästische Vers, der in mittelenglischen *bob-verse*-Strophen gelegentlich zu finden ist, begegnet auch in neuenglischer Zeit nur als Bestandtheil ungleichmetrischer Strophen, wie z. B. in der folgenden Halbstrophe des Shelley'schen Gedichts *Autumn* (III, 65):

The chíll rāin is fálling, the nípt wōrm is cráwling,
The rívers are swélling, the thúnder is knélling
For the yéar;
The blithe swállows are flówn, and the lízards each góne
To his dwélling.

Auch die Verse in Shaksperes *Midsummer-Night's Dream* III, 2, 448—463, bestehen, von den längeren viertaktigen trochäischen Schlussversen der Halbstrophen abgesehen, unseres Erachtens aus solchen Versen, deren jambisch-anapästischer Charakter namentlich durch ein Reimpaar wie *When thou wákest : Thou tákest* veranschaulicht wird (vgl. Metrik II, § 232).

II. Trochäisch-daktylische Metra.

§ 190. Die trochäisch-daktylischen Verse kommen viel seltener vor als die jambisch-anapästischen und sind uns, obwohl sie sämmtlich nachweisbar sind, zum Theil doch nur als von englischen oder amerikanischen Metrikern verfasste theoretische Beispiele bekannt geworden. Theoretisch sollte der akatalektische daktylische Vers in gereimter Gestalt stets dreisilbige, also gleitende oder wenigstens klingende Cäsur und Endung haben. Thatsächlich aber haben auch diese Versarten ebenso häufig oder vielleicht häufiger stumpfe Cäsuren und Reime.

Der achttaktige trochäisch-daktylische Vers begegnet, gelegentlich mit jambisch-anapästischen wechselnd, bei Longfellow in *The Golden Legend* IV *(Prince Henry and Elsie,* p. 249—251), wie folgende Verse veranschaulichen mögen:

Elsie:

Ónward and ónward the híghway rúns || to the dístant cíty, | impátiently béaring
Tídings of húman jóy and disáster, || of lóve and of háte, | of dóing and dáring!

Prince Henry:

This lífe of óurs | is a wíld aeólian hárp | of mány a jóyous stráin,
But únder them áll there rúns | a lóud perpétual wáil, | as of sóuls in páin.

Elsie:

Fáith alóne can intérpret lífe, || and the héart that áches and bléeds with the stígma
Of páin, | alóne bears the líkeness of Chríst, || and cán comprehénd its dárk enígma.

Die Verse sind also sehr frei gebaut, namentlich hinsichtlich der Cäsur, die gewöhnlich im vierten Takt eintritt, stumpf im Vers 1, 5, 6, klingend im Vers 2, so dass, wie dies meistens in diesen Versarten der Fall ist, die zweite Vershälfte einen jambisch-anapästischen Rhythmus hat. Die meisten Verse haben außerdem noch Nebencäsuren an verschiedenen Stellen. Jambisch-anapästische Verse, wie der

dritte, vierte und sechste, sind in erheblicher Minderzahl. Die Reime sind klingend und stumpf, aber nicht. wie obige kurze Probe vermuthen lassen könnte, regelmäßig wechselnd.

§ 191. Der siebentaktige trochäisch-daktylische Vers möge durch das folgende, *The Grammar of English Grammars* von Goold Brown entnommene (S. 880) theoretische Beispiel veranschaulicht werden:

O'ut of the kíngdom of Chríst shall be gáthered, | by ángels o'er Sátan victórious,
A'll that offéndeth, that líeth, that fáileth | to hónour his náme ever glórious.

Stumpf reimende Verse dieser Art begegnen, allerdings als Kurzzeilen gedruckt, in einem Liede von Rob. Burns (S. 217):

Whére are the jóys I have mét in the mórning, that dánc'd to the lárk's early sáng?
Whére is the péace that awáited my wánd'ring at évening the wíld woods amáng?

§ 192. Der sechstaktige trochäisch-daktylische Vers möge hier zunächst auch durch ein theoretisches, streng daktylisches, noch dazu durch eingeflochtene Reime aufgelöstes Beispiel aus Goold Brown (S. 880) vorgeführt werden:

Time thou art éver in mótion, | on whéels of the dáys, years and áges:
Réstless as wáves of the ócean, | when E'urus or Bóreas ráges.

Gewöhnlich kommt dies Metrum in Verbindung mit jambisch-anapästischen Versen vor, so z. B. in dem früher (§ 184) citierten, vorwiegend in letzterer Versart geschriebenen Gedicht *Confessions* (III, 60) von Eliz.-Barr.-Browning:

Fáce to fáce in my chámber, | my sílent chámber, I sáw her:
Gód and shé and I ónly, | there I' sate dówn to dráw her
Sóul through the cléfts of conféssion, — | Spéak, I am hólding thee fást,
As the ángel of résurréction | shall dó it át thee lást!

§ 193. Der fünftaktige trochäisch-daktylische Vers begegnet bei Swinburne öfters in seinem *Century of Roundels*, so z. B. S. 5:

Súrely the thóught | in a mán's heart hópes or féars
Nów that forgétfulness | néeds must hére have stricken
A'nguish, | and swéetened the séaled-up springs | of tears. etc.

Die Verse beginnen sämmtlich mit zwei Daktylen und verlaufen dann trochäisch. Die Cäsur ist wandelbar in Vers 1, stumpf im zweiten, in Vers 2 gleitend nach dem zweiten, in Vers 3 Doppelcäsur: klingend im ersten und stumpf im vierten Takt. Die Reime sind wieder stumpf und klingend.

§ 194. Der viertaktige trochäisch-daktylische Vers, den schon Puttenham kennt (S. 140), ist öfters anzutreffen, vereinzelt reimlos, wie bei Rob. Southey in *The Soldier's Wife* (II, 140, vgl. Metrik II, § 238), gewöhnlich aber reimend, wie u. a. bei Thackeray in *The Willow Tree* (S. 211):

Lóng by the wíllow-trees | váinly they sóught her,
Wíld rang the móther's screams | o'er the grey wáter:
Whére is my lóvely one? | whére is my dáughter?

Andere Beispiele, auch mit stumpfen Reimen, siehe Metrik II, § 238, darunter auch eines aus Swinburnes *Century of Roundels* mit vorwiegend trochäischem Rhythmus.

§ 195. Der dreitaktige trochäisch-daktylische Vers kommt mit klingenden Reimen vor bei R. Browning, *The Glove* (IV, 171):

Héigho. yawned óne day King Fráncis,
Dístance all válue enhánces!
Whén a man's búsy, why, léasure
Strikes him as wónderful pléasure.

Mit stumpfen Reimen findet er sich in einem Liede von Th. Moore (II, 291):

Whére shall we búry our Sháme?
Whére, in what désolate pláce,
Híde the last wréck of a náme,
Bróken and stáin'd by disgráce?

Mit streng daktylischem Rhythmus, auch im Ausgange, begegnet er in einem von Goold Brown citierten kleinen Gedicht *To the Katydid* (vgl. Metrik II, § 239).

§ 196. Zweitaktige daktylische, respective trochäisch-daktylische Verse, aus dem entsprechenden viertaktigen

durch eingeflochtenen oder leoninischen Reim hervorgegangen, sind ziemlich oft anzutreffen, gewöhnlich allerdings mit unterbrochenem Reim *(a b c b)*, also eigentlich paarweise reimende viertaktige Verse, und nur fürs Auge in zweitaktiger Anordnung gedruckt, wie bei Tennyson, *The Charge of the light Brigade* (S. 260) und bei Th. Moore, *Song* (III, 50), aber doch auch wirklich kurzzeilig reimend, und zwar sowohl mit wechselnden gleitenden und klingenden oder gleitenden und stumpfen Reimen, wie u. a. bei R. Burns, *Jamie, come try me* (S. 258) und bei Th. Hood, *The Bridge of Sighs* (S. 1):

Burns:

I'f thou should ásk my love,
Cóuld I denýy thee?
I'f thou would wín my love,
Jámie, come tríy me.

Th. Hood:

O'ne more Unfórtunate,
Wéary of bréath,
Rashly impórtunate
Góne to her déath!

als auch mit durchgehends stumpfen Reimen, wie bei Thackeray in *The Mahogany Tree* (S. 51), oder auch in Anlehnung an die alte, vierhebige, alliterierende Langzeile reimlos, wie bei Longfellow in *The Saga of King Olaf I* (S. 546):

Thackeray:	Longfellow:
Chrístmas is hére:	*I' am the Gód Thor,*
Wínds whistle shrílly	*I' am the Wár God,*
Icy and chíll,	*I' am the Thúnderer!*
Líttle care wé:	*Hére in my Nórthland,*
Líttle we féar	*My fástness and fórtress,*
Wéather withóut,	*Réign I for éver!*
Shéltered abóut	*Hére amid ícebergs*
The Mahógany Trée.	*Rúle I the nátions.*

§ 197. Eintaktige daktylische Verse dürften nur in ungleichmetrischen Strophen anzutreffen sein, obwohl wir davon kein Beispiel citieren können. Zwei vierzeilige Halb-

strophen in W. Scotts *Pibroch of Donald Dhu* (S. 488), von denen sich einzelne zweitaktige Verse zu Eintaktern auflösen lassen, mögen diese Versart veranschaulichen:

Cóme away, / *Fáster come,*
Cóme away, / *Fáster come,*
Hárk to the súmmons! / *Fáster and fáster,*
Cóme ín your / *Chíef, vassal,*
Wár-array, / *Páge and groom,*
Géntles and cómmons. / *Ténant and Máster.*

KAPITEL 4.

Unstrophische ungleichmetrische gereimte Versverbindungen.

§ 198. Unter unstrophischen, ungleichmetrischen, gereimten Versverbindungen verstehen wir paarweise reimende ungleichmetrische Verse, die, in der anfangs gewählten Anordnung regelmäßig wiederkehrend, zu einem Gedicht verbunden sind.

Eine derartige Versverbindung, das sogenannte *Poulter's Measure* (Alexandriner und Septenar) tauchte bereits, wie früher (§ 138) entwickelt wurde, in mittelenglischer Zeit auf und blieb bis jetzt in Verwendung. Da es zeitweilig ziemlich populär war, so wurde es in neuenglischer Zeit auch in anderen Versarten nachgebildet.

Als die gebräuchlichste Abart dieses Metrums ist diejenige Form desselben anzusehen, in welcher die Verse einen jambisch-anapästischen Rhythmus haben und dann gewöhnlich als Kurzverse gedruckt sind, wie z. B. in einem Gedicht von Charles Kingsley:

When I was a gréenhorn and yóung,
And wánted to bé and to dó,
I púzzled my bráins about chóosing my líne,
Till I fóund out the wáy that things gó.

Vor ihm hatte auch schon Rob. Burns ein Lied in diesem Metrum gedichtet: *Here's a Health to them that's awa* (S. 245) und Ende des XVII. Jahrhunderts Philips einen *Bachanalian Song* (Poets VI, 560).

In dem nämlichen Metrum bewegen sich die *Nonsense Rhymes* von Edward Lear *(Book of Nonsense,* London, Routledge, 1843) und viele humoristische, durch die Tradition fortgepflanzte „Vierzeilige" ähnlicher Art, die sich in der Regel mehr durch grobkörnigen Humor als durch Decenz auszeichnen.

Eine seltener vorkommende, aus trochäischen Versen bestehende Abart begegnet nur vereinzelt bei Leigh Hunt, so in *Wealth and Womanhood* (S. 277):

Háve you séen an héiress ín her jéwels móunted,
Tíll her wéalth and shé seem'd óne, ánd she míght be cóunted?
Háve you séen a bósom wíth one róse betwíxt it?
And díd you márk the gráteful blúsh, whén the brídegroom
fíx'd it.

§ 199. Von sonstigen ungleichmetrischen Versverbindungen begegnen namentlich solche, die in einem Gliede aus einem fünftaktigen, in dem anderen aus einem vier-, drei- oder zweitaktigen Verse bestehen, öfters, namentlich bei Ben Jonson, so u. a. fünf- und viertaktige Verse in seiner Übersetzung von *Ode XI, Book V* des Horaz *(Poets* IV, 596):

Háppy is hé, that frórn all búsiness cléar,
A's the old ráce of mánkind wére,
With his own óxen tílls his síre's left lánds,
And ís not ín the úsurer's bánds;
Nor sóldier-líke, stárted with róugh alárms,
Nor dréads the séa's enráged hárms. etc.

In umgekehrter Reihenfolge verwendet er diese Verse *Ode* I, *Book* IV (ib. 597). Bei Wordsworth in dem Gedicht *Gipsies* (IV, 68) begegnen sie in paarweiser Folge: $^{aabbccdd}_{5\ 4\ 5\ 4}$ etc., doch nicht strophisch gegliedert.

Fünf- und dreitaktiger Verse $^{aabbccdd}_{53535353}$ etc. bedient sich Ben Jonson in *The Forest,* XI. Epode (Poets VI. S. 555/6) und in umgekehrter Folge ($^{aabbcc}_{353535}$ etc.) *Epigrams* (Poets IV, 546).

Die Verbindung von fünf- und zweitaktigen Versen kommt, wie es scheint, auch bei neueren Dichtern vor, so bei W. S. Landor in *Miscellanies* CLXXV (II, 649):

Néver may stórm thy péaceful bósom véx,
Thou lóvely E'xe!
O'er whóse pure stréam that músic yésterníght
Pour'd frésh delíght,
And léft a vísion for the éye of Mórn
To láugh to scórn. etc.

In gekreuzter Reimstellung mit wechselnden stumpfen und klingenden Reimen begegnen sie bei Eliz. Barr.-Browning in *A Drama of Exile* (I, 12), reimend $^{a-ba-bc-dc-d}_{52\ 52\ 52\ 52\ 52}$ etc., und bei Rob. Browning in *A Grammarian's Funeral* (IV, 270), reimend $^{ab-ab-cd-cd-}_{5\ 25\ 25\ 25\ 25\ 2}$ etc.

§ 200. Vier- und zweitaktige, kreuzweise stumpf und klingend reimende Verse kommen vor bei Ben Jonson, *Epigrams* CXX (Poets IV, 545), jambisch-anapästische in gleicher Bindung bei Rob. Browning, *Prospice* VI, 152.

Bei dem nämlichen Dichter begegnen drei- und zweitaktige jambisch-anapästische, nach der Formel $^{a-bc-bd-ef-e}_{52\ 32\ 32\ 32}$ reimende Verse in *The Englishman in Italy* (IV, 186):

Fortú, Fortú, my belóved one,
Sit hére by my síde,
On my knées put up bóth little féet!
I was súre, if I tríed, etc.

Bei Eliz. Barr.-Browning findet sich dies Metrum, welches auch als fünftaktige, jambisch-anapästische Reimpaare angesehen werden könnte, durch eingeflochtenen Reim nach der Formel $^{a-ba-bc-dc-d}_{32\ 32\ 32\ 32\ 32}$ etc. aufgelöst, in *A Drama of Exile* (I, 3). Andere Beispiele für diese verschiedenen Versverbindungen s. Metrik II, §§ 244—248.

In großer Mannichfaltigkeit begegnen ungleichmetrische fortlaufende Versverbindungen in den später (Buch II, Abschnitt II, *B*, Kapitel 3) zu betrachtenden unstrophischen Oden.

KAPITEL 5.

Nachbildungen und Nachahmungen antiker Vers- und Strophenarten.

§ 201. Unter den in englischer Sprache versuchten Nachbildungen antiker Vers- und Strophenarten ist der englische Hexameter das wichtigste Metrum. In seiner

Entwicklungsgeschichte lassen sich zwei Epochen unterscheiden: diejenige der ersten Einführung in die englische Poesie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und diejenige seiner Wiederbelebung im 18. Jahrhundert.

Eingeführt wurde er in die englische Dichtkunst von Gabriel Harvey (1545—1630), der in seinem *Encomium Lauri* den Versuch machte, den altclassischen quantitierenden Vers in der accentuierenden englischen Sprache unter möglichster Beobachtung der Quantität der Silben nachzubilden.

An ihn schlossen sich an Sir Philip Sidney mit einigen in diesem Metrum geschriebenen poetischen Abschnitten in seiner *Arcadia*, Stanyhurst (1545—1618), der die vier ersten Bücher Virgils in quantitierenden Hexametern übersetzte, Abrah. Fraunce, der 1591 Virgils *Alexis* und der Metriker Wm. Webbe, der dessen *Georgica* und zwei Ecloge gleichfalls in quantitierenden Hexametern übersetzte, Versuche, die wegen der Schwierigkeit, die englische Sprache quantitierend zu behandeln, nur wenig Erfolg hatten. Doch auch der mehr accentuierend und daher geschickter gebaute Hexameter Robert Greene's, der sich dieses Metrums in einigen kleineren Dichtungen bediente, blieb ohne Nachfolge, und so gerieth es während der Revolutionszeit ganz in Vergessenheit.

Gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts wurde es neu belebt von einem anonymen Übersetzer der ersten und vierten Ecloge Virgils. Doch nahmen erst zu Ende des 18. Jahrhunderts die Hexameter-Dichtungen einen neuen Aufschwung durch das Studium der deutschen Dichtung, namentlich der Klopstock'schen Messiade, woraus einzelne Abschnitte von William Taylor (1765—1836) im Metrum des Originals ins Englische übersetzt wurden. Dieser schrieb auch einzelne Stellen aus dem *Ossian* in englische Hexameter um (veröffentlicht im Juni 1796 im *Monthly Magazine*) und hob hervor, dass der Hexameter in der Behandlung der Deutschen, nämlich in accentuierender Nachbildung und mit Substituierung des Trochäus für den Spondeus, in der englischen Sprache ebenfalls verwendbar sei. Coleridge schrieb um diese Zeit einige kleinere Gedichte, wie *Hymn to the Earth*, *Mahomet* etc., und Southey verfasste namentlich seine Dichtung *A Vision of Judgment* in diesem Metrum.

Aber erst Mitte des 19. Jahrhunderts kam der englische Hexameter thatsächlich etwas mehr in Aufschwung und wurde gepflegt theils in Übersetzungen aus dem Deutschen, unter denen die bisher mindestens fünfmal (zuerst Oxford 1850 von Cochrane) übersetzte Goethe'sche Dichtung „Hermann und Dorothea" den ersten Rang einnimmt, theils in Übertragungen classischer Dichtungen, besonders Homers und Virgils, theils endlich in Originalgedichten, unter denen aber nur diejenigen des Amerikaners Longfellow, namentlich dessen *Evangeline* und *The Children of the Lord's Supper*, wirklich populär geworden sind.

§ 202. Der Hexameter ist bekanntlich ein sechsfüßiger, katalektischer Vers, der aus fünf aufeinanderfolgenden Daktylen bestehen kann, während der letzte Fuß um eine kurze Silbe verkürzt ist. Doch ist die Freiheit gestattet, — und eben dadurch wird die größte Mannichfaltigkeit im Rhythmus dieses Verses erzeugt —, dass an allen Versstellen statt des Daktylus ein Spondeus eintreten kann, mit Ausnahme des fünftes Fußes, wo dies sehr selten der Fall ist, während der sechste Fuß statt des Trochäus gleichfalls den Spondeus zulässt, so dass die folgende Formel den Vers darstellt:

Die vielen einsilbigen Wörter in der englischen Sprache und namentlich die Armut derselben an Spondeen bilden die Hauptschwierigkeit bei der Nachbildung dieses Metrums im Englischen.

Ganz verfehlt war der auch in neuerer Zeit von Cayley (*Transactions of the Philological Society*, 1862/3, Pt. I, p. 67—85) u. a. gemachte Versuch, den Hexameter nach den Gesetzen der Quantität im Englischen nachzubilden. Als praktisch undurchführbar erwies sich auch das von Matthew Arnold (*On translating Homer*, London 1862) u. a. empfohlene und bethätigte Verfahren, den Rhythmus des Verses zu regeln nach dem Accent, aber unter Berücksichtigung der Quantität. Das einzig rationelle Verfahren war das bereits von Wm. Taylor nach dem Vorbild der Deutschen empfohlene, den Hexameter lediglich

accentuierend mit Substituierung des accentuierenden Trochäus für den Spondeus zu bilden, wie dies u. a. Sir John Herschel in seiner Homerübersetzung, Longfellow in seinen Originaldichtungen u. a. thaten.

Obwohl auch auf diese Weise manche Härten, ebenso wie im deutschen Hexameter, unvermeidlich sind, und obwohl im Englischen namentlich zahlreiche Verse vorkommen, die fast nur aus einsilbigen Wörtern bestehen, wie z. B. die folgenden in Longfellow's *Evangeline:*

Whíte as the snów were his lócks, and his chéeks as brówn as the óak leaves —
A'nd the great séal of the láw was sét like a sún on a márgin —,

so zeigen doch Stellen wie die folgenden Anfangsverse derselben Dichtung:

Thís in the fórest priméval. The múrmuring pínes and the hémlocks,
Béarded with móss, and in gárments gréen, indistínct in the twílight,
Stánd like Drúids of éld, with vóices sád and prophétic.
Stánd like hárpers hóar, with béards that rést on their bósoms.
Lóud from its rócky cáverns, the déep-voiced néighbouring ócean
Spéaks, and in áccents discónsolate ánswers the wáil of the fórest,

dass auch der englische Hexameter, ebenso wie der deutsche, bei solcher Behandlung wirklichen Wohlklangs fähig ist. Zahlreiche andere Proben früherer Hexameterdichtungen und genauere Literaturangaben s. Metrik II, §§ 249—250, sowie in der grundlegenden Abhandlung von C. Elze: Der englische Hexameter. Programm des Gymnasiums zu Dessau. 1867 (vgl. auch F. E. Schelling, Mod. Lang. Notes 1890, VII. 423—427).

§ 203. Gleichzeitig mit den wiederholt auftauchenden Versuchen, den Hexameter in die englische Poesie einzuführen, wurden auch Mitte des 16., ferner im 18. und 19. Jahr-

hundert andere antike Vers- und Strophenarten in englischer Sprache nachgebildet, so zunächst das elegische Metrum der Alten (Hexameter mit nachfolgendem Pentameter) u. a. von Sidney in der *Arcadia*. Von neueren nach accentuierter Methode gebauten Versuchen möge Coleridge's Übersetzung von Schillers bekanntem Distichon citiert werden:

I'n the hexámeter ríses the fóuntain's sílvery cólumn,
I'n the pentámeter áye fálling in mélody báck.

In gereimten Versen dieser Art schrieb u. a. Swinburne sein Gedicht *Hesperia* (*Poets and Ballads*, I, 1868) p. 200:

O'ut of the gólden remóte wild wést, where the séa wíthout shóre is,
Fúll of the súnset, and sád, if at áll, with the fúlness of jóy,
As a wínd sets in with the áutumn that blówes from the région of stóries,
Blówes from a pérfume of sóngs and of mémories belóved from a bóy.

Bemerkenswert ist hier im dritten Verse der auch sonst im englischen Hexameter gelegentlich vorkommende Auftakt.

Von Sidney wurde in der *Arcadia* S. 229 (333; XXXVII) ferner noch der Asclepiadeus minor gebildet, welcher die Form ˘ – ˘ ˘ – ˘ | ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ – hat:

O' sweet wóods, the delíght | óf solitárinesse!
O' how múch I do líke | yóur solitárinesse!
Whére man's mínde hath a fréed | cónsideration,
O'f goodnésse to recéive | lóvely diréction: etc.

Von dem jambischen Senar Spenser's citiert Guest (II. 270) folgende Verse:

Nów doe I níghtly wáste, | wánting my kíndely réste,
Nów doe I dáily stárve, | wánting my lívely fóode,
Nów doe I álwayes dýe, | wánting my tímely mírth.

Sidney verwendete in der *Arcadia* S. 228 (232, XXXVI) elfsilbige, durch Wiederkehr eines Refrainverses zu sechszeiligen Strophen verbundene, *Phaleuciakes* genannte Verse,

die den nämlichen Rhythmus haben, wie die *Hendecasyllabics* neuerer Dichter, z. B. Swinburne's (Poems I, 233):

I'n the mónth of the lóng declíne of róses
I' behólding the súmmer déad befóre me,
Sét my fáce to the séa and jóurneyed silent, etc.

ein Metrum, welches Coleridge (S. 252) in ungenauer Weise nachahmte, indem er für den ersten Fuß einen Daktylus einsetzte:

Héar, my belóvèd, an óld Milésian stóry! —
High, and embósom'd in cóngregáted láurels.
Glímmer'd a témple upón a bréezy héadland: etc.

Endlich sei noch der gereimten *Choriambics* Erwähnung gethan, die sich gleichfalls bei Swinburne (Poems II. 141—143) vorfinden:

Lóve, what áiled thee to léave life that was múde lóvely,
we thóught, with lòve?
Whát sweet vísions of sléep lúred thee awáy, dówn from
the light abòve?
Whát strange fáces of dréams, vóices that cálled, hánds
that were ráised to wàve.
Lúred or léd thee, alás, óut of the sún, dówn to the
súnless gràve? etc.

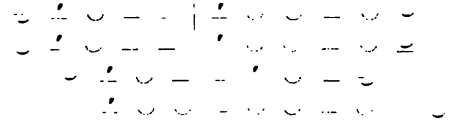
§ 204. Von classischen Strophenarten, die wir hier aus Zweckmäßigkeitsrücksichten anschließen, ist zunächst die sapphische öfters nachgebildet worden. Das Schema derselben ist das folgende:

In Strophen dieser Art, deren Verse wieder wegen der aus drei und zwei Längen (dem Molossus und dem Spondeus) bestehenden Versfüße im Englischen recht schwer nachzubilden sind, dichteten Sidney, der gleichzeitige Metriker Wm. Webbe, im 18. Jahrhundert Dr. Watts, Cowper,

Southey (vgl. Metrik II, § 253), in neuester Zeit Swinburne, aus dessen *Poems and Ballads* (I, p. 234) eine Probe mitgetheilt werden möge:

All the night sleep came not upon my eyelids,
Shed not dew, nor shook nor unclosed a feather.
Yet with lips shut close and with eyes of iron
Stood and beheld me.

Von anderen classischen Vers- und Strophenarten ist noch die alcäische Strophe bisweilen nachgeahmt worden, so von Tennyson. Die Form des lateinischen Originals ist:



Tennyson's Gedicht ist eine Ode an Milton (S. 281):

O mighty mouth'd inventor of harmonies,
O skilled to sing of Time or Eternity,
God-gifted organ-voice of England,
Milton, a name to resound for ages.

Ferner finden sich noch in Sidney's *Arcadia* S. 227 (232; XXXV) und 533 anakreontische Strophen verschiedenen Umfangs, bestehend aus 3—11 Versen, die nach Art der folgenden gebaut sind:

My Muse, what ails this ardour?
To blase my onely secrets?
Alas, it is no glory
To sing mine owne deceiid state.

§ 205. Im Anschluss an die Nachbildung altclassischer, reimloser Vers- und Strophenarten sind noch einige andere, auf dem gleichen, von Orm mit seinem reimlosen Septenar zuerst erfolglos, von Surrey mit seinem *blank verse* dann desto erfolgreicher bethätigten Streben nach Befreiung vom Endreim beruhende Nachahmungen jener Vers-, respective Strophenarten zu erwähnen. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts versuchte der Theoretiker Thomas Campion

mit seinen *Observations on the Arte of English Poesy,* London 1602, gewisse, meist trochäische, reimlose Vers- und Strophenarten, so dreitaktige stumpf und fünftaktige klingend reimende trochäische Verse, ferner Distychen, bestehend aus einem fünftaktigen jambischen und einem sechstaktigen trochäischen Verse (beide stumpf endigend), außerdem eine freie Nachahmung der sapphischen Strophe und andere reimlose, Metrik II, § 254 mitgetheilte und besprochene Strophenarten einzuführen, die hier, da sie ohne Nachfolge blieben, nicht näher erörtert zu werden brauchen. Denn ähnliche Versuche späterer Dichter sind höchst wahrscheinlich unabhängig davon entstanden.

So begegnet eine der Formel $^{abcd}_{5\ 3}$ entsprechende Strophe bei Milton in seiner Nachbildung der fünften Ode des I. Buches des Horaz und bei Collins, *Ode to Evening* (Poets IX. 526):

If áught of óaten stóp, or pástoral sóng,
May hópe, chast Éve, to sóothe thy módest éar,
Like thý own sólemn springs.
Thy springs, and dýing gáles:

Derselben Strophe bedient sich auch Southey (II, 145), von dem noch mehrere andere reimlose Strophen herrühren, entsprechend den Formeln $^{abcd}_{4\ 3}$ (II, 212), $^{abcd}_{3\ 43}$ (II, 210) (beide aus anapästischen Versen), $^{abcd}_{43}$ (II, 148), $^{abcd}_{3\ 53}$ (II, 159), $^{abcd}_{4\ 35}$ (II, 182), $^{abcd}_{453}$ (II, 187), $^{abcd}_{4353}$ (II, 189); sämmtlich aus jambischen Versen.

Derselbe Dichter gebraucht auch eine fünfzeilige Strophe, gleichfalls aus jambischen Versen von der Form $^{abcde}_{534\ 3}$ (III, 255) und eine andere von der Form $^{abcde}_{53543}$ in seiner Ode *The Battle of Algiers* (III, 253):

O'ne day of dréadful óccupátion móre,
Ere E'ngland's gállant shíps
Shóll, of their béauty, pómp, and pówer disróbed,
Like séa-birds ón the súnny máin,
Rock ídly ín the pórt.

Einer ähnlichen, nach der Formel $^{abcde}_{5\ 3}$ gebauten Strophe bedient sich auch Eliz. Barr.-Browning in *The Measure* (III, 114).

Verschiedene gleichmetrische und ungleichmetrische Strophen dieser Art begegnen auch bei Lord Bulwer Lytton in seinen *Lost Tales of Miletus*, so eine aus drei Coleridge'schen Hendekasyllaben nebst einem stumpf endigenden Verse ähnlicher Art gebildete hübsche, der Formel $^{a-b-c-d}_{5}$ entsprechende Strophe in *Cydippe* (S. 227):

Fáirest and hárdiest óf the yóuths in Céos
Flóurish'd Acóntius frée from lóve's sweet tróuble,
Púre as when fírst a chíld, in hér child-chórus,
Chánting the góddess óf the sílver bów.

In einer anderen Strophe in *The Wife of Miletus* lässt er einen gewöhnlichen, stumpf endigenden *blank verse* mit einem Hendekasyllabus abwechseln; eine dritte von der Form $^{abcd}_{4}$ (S. 217) besteht aus trochäischen Versen.

Sonstige dort von ihm gebrauchte, aus gewöhnlichen fünf- und dreitaktigen Versen bestehende Strophen entsprechen den Formeln $^{abcd}_{535}$ (S. 1), $^{abcd}_{53}$ (S. 71), $^{a-b-cd}_{535}$.

Eine andere in *Corinna* (S. 115), nach der Formel $^{abcd}_{4\ 3}$ gebaut, hat einen vorwiegend daktylischen Rhythmus:

Gláucon of Lésbos, the són of Euphórion,
Búrned for Corínna, the blúe-eyed Milésian.
Nor móther nor fáther had shé;
Béauty and wéalth had the órphan.

Strophen ähnlicher Art aus trochäischen Versen bedient sich auch Longfellow, so einer von der Form $^{abcd-}_{3\ 4\ 2}$ in *To an old Danish Song-Book* und einer anderen, entsprechend der Formel $^{abcd}_{525}$, in *The Golden Mile-Stone*.

Zweihebige, jambisch-anapästische, klingend endigende Verse wendet er an in *The Nun of Nidaros* (S. 579), wo die sechszeilige, strophische Eintheilung nur durch die syntaktische Gliederung kenntlich gemacht ist, ebenso wie bei den dreizeiligen, aus viertaktigen daktylischen Versen bestehenden Strophen in Southey's Gedicht *The Soldier's Wife* (II, 140), während sie bei dem bekannten, gleichfalls in dreizeiligen, aus fünftaktigen, klingend endigenden Versen bestehenden Strophen geschriebenen Gedicht von Ch. Lamb, betitelt *The Old Familiar Faces*, durch den

zum Schluss jeder Strophe wiederkehrenden Refrain erfolgt. Beispiele für diese verschiedenen Versarten s. Metrik II. §§ 255—258.

In reimlosen, ungleichmetrischen Versen sind auch manche der in Buch II, Abschnitt II, B, Kap. 3, zu erwähnenden unregelmäßigen, sogenannten Pindarischen Oden abgefasst.

II. BUCH.

DER STROPHENBAU.

I. Abschnitt. Allgemeiner Theil.

KAPITEL 1.

Definition der Grundbegriffe: Strophe, Reim, Reimarten.

§ 206. Die Strophenbildung besteht sowohl in den antiken Dichtungsformen, wie auch in den mittelalterlichen und modernen Nachbildungen, Nachahmungen und Abkömmlingen derselben in der Verbindung der Verse zu einem gegliederten Ganzen. Das Wort Strophe bedeutet eigentlich Wendung und bezeichnet ursprünglich die Umkehr des gesungenen Liedes zur anfänglichen Melodie. Der Melodie, einer nach den Gesetzen des Rhythmus und der Modulation geordneten Folge von Tönen, entspricht in der Poesie eine nach den Gesetzen des Rhythmus geordnete Folge sinngebender Worte, und dem melodischen Abschluss der ersteren ist der Gedankenabschluss der letzteren analog. Innerhalb der Strophe treten aber auch gewisse Ruhepunkte und Abschnitte zu Tage; diese hängen mit der Entstehung der Strophe aus einzelnen Perioden zusammen. Diese letzteren sind wieder aus den früher erwähnten rhythmischen Reihen zusammengesetzt, welche ihrerseits aus einer zusammengehörigen Folge von Einzeltakten bestehen, die einem rhythmischen Hauptaccente unterworfen sind. Bei kürzeren Versen fällt das Ende der rhythmischen Reihe in der Regel mit dem Versende zusammen: längere Verse enthalten dagegen meistens zwei oder auch mehrere rhythmische Reihen (vgl. dazu die früheren Bemerkungen in §§ 2, 68 und die von der Gliederung der Strophe handelnden Paragraphen 215—219).

Die wesentlichen Bestandtheile der Strophe sind die Verse, und für den Bau zusammengehöriger Strophen, die in ihrer Gesammtheit ein Gedicht bilden, gilt in der antiken Poesie und ebenso in der mittelalterlichen und neueren die Regel (die jedoch für die letztere keine ausnahmslose ist), dass die Verse derselben hinsichtlich ihrer Zahl, ferner ihrer Länge, also der Anzahl ihrer Füße oder Takte, ihres rhythmischen Baues und ihrer Anordnung einander gleichen müssen. Für die antike Metrik war es zum Bau eines strophischen Gedichtes ausreichend, die Verse desselben zu einer gewissen Anzahl von diesen Gesichtspunkten aus einander gleichender Gruppen zusammenzufügen, und auch in der modernen Poesie kann in Nachahmung des antiken Strophenbaues eine derartige Gliederung der Verse für die Bildung von Strophen ausreichen, wenn dies auch nur selten geschieht (vgl. §§ 204, 205).

Zu dieser Art der Strophenbildung kommt jedoch in der mittelalterlichen und neueren Poesie der westeuropäischen Culturvölker noch ein neues, wichtiges, gewöhnlich angewandtes Mittel hinzu, nämlich die Verbindung der einzelnen Verse der Strophe durch den Endreim, und in dieser Hinsicht hat das dem oben erwähnten, der Verszahl und der Versgleichheit zusammengehöriger Strophen analoge Gesetz Giltigkeit, dass die Stellung der Reime, welche die einzelnen Verse zu Strophen verbinden, in allen Strophen die gleiche sein muss.

§ 207. Von den drei früher (§ 5) erwähnten Arten des Reimes im Allgemeinen, Alliteration, Assonanz und Endreim, kommt hier nur die letztere in Betracht. In der angelsächsischen Poesie kommt der Endreim zwar in einzelnen Gedichten, wie früher (§ 31) erwähnt wurde, mit Bewusstsein und Absicht durchgeführt vor, findet aber zur Strophenbildung dort keine Verwendung. Dies geschieht erst in der mittelenglischen Zeit durch den Einfluss und nach dem Vorbild der mittellateinischen und romanischen Lyrik.

Der Einfluss der mittellateinischen Lyrik auf die altenglischen Strophenformen ist sofort erklärlich durch die Stellung der lateinischen Sprache als der internationalen Kirchen- und Gelehrtensprache des Mittelalters. Der Einfluss

der provenzalisch-nordfranzösischen Lyrik auf die mittelenglische wurde durch verschiedene Factoren ermöglicht, so z. B. durch die vielfachen Berührungen der westeuropäischen Völker mit einander während der Kreuzzüge, ferner namentlich durch die politische Verbindung Englands mit Frankreich seit der Eroberung des britischen Insellandes durch die Normannen, ein Ereigniss, welches die zeitweilige Herrschaft der normannisch-französischen Sprache daselbst zur Folge hatte, und ferner durch die 1152 erfolgte Vermählung des Herzogs Heinrich von der Normandie, der 1154 den englischen Thron bestieg, mit der Witwe Ludwigs VII. von Frankreich, Eleonore von Poitou, in deren Gefolge der Troubadour Bernart von Ventadorn nach England kam, wohin ihm sowohl unter der Regierung jenes Königs, als auch unter derjenigen seines Nachfolgers Richard Löwenherz, der selbst Lieder in provenzalischer und französischer Sprache abfasste, bald zahlreiche andere Dichter und Sänger nachfolgten, die ihre Kunst in England verbreiteten und auch die allmählich dort wieder erwachende nationale Lyrik damit befruchteten. Doch ist zu bemerken, dass die zum Theil sehr kunstvollen strophischen Formen der provenzalischen und nordfranzösischen Lyrik vielfach dem germanischen Wesen und noch mehr wohl dem vorläufig noch wenig fügsamen und schmiegsamen Charakter der englischen Sprache widerstrebten. So kam es, dass manche der kunstvolleren Formen provenzalischer und nordfranzösischer Lyrik und Reimkunst in der englischen Sprache gar keine Nachahmung fanden, andere nur in modificierter, freilich oft sehr origineller Gestalt, und nur die einfacheren, größtentheils auch in der mittellateinischen Poesie vorhandenen, ziemlich früh und im ganzen wenig oder gar nicht verändert nachgebildet wurden.

§ 208. Hinsichtlich der Arten des für den Strophenbau so bedeutsamen und wichtigen Endreims sind drei Hauptgruppen zu unterscheiden, welche sich sondern: *A)* nach der Zahl der vom Reim betroffenen Silben, *B)* nach der Beschaffenheit derselben, *C)* nach der Stellung des Reimes im Verhältniss zum Vers und zur Strophe. Mit diesem letzten Punkt im innigsten Zusammenhange steht die Verwendung des Reimes für den Strophenbau.

Die Gruppe *A* umfasst drei Unterarten, nämlich:

1. den einsilbigen oder stumpfen Reim, wie *hand : land, face : grace,* und

2. den zweisilbigen oder klingenden Reim, wie *ever : never, brother : mother, treasure : measure, suppression : transgression,* oder auch *owe me : know me* Shaksp., Ven. 523/5, *bereft me : left me* ib. 438/41. Diese beiden Arten werden auch wohl männlicher und weiblicher Reim genannt nach einer von den Dichtern und Metrikern der Provenzalen, die zuerst unter den westeuropäischen Völkern theoretische Untersuchungen über den Versbau anstellten, eingeführten Bezeichnung, entnommen von den einsilbigen männlichen und den zweisilbigen weiblichen Geschlechtsformen des provenzalischen Adjectivs, wie masc. *bos,* fem. *bona,* masc. *amatz,* fem. *amada.*

Die 3., seltenere Unterart ist der dreisilbige oder gleitende Reim; *gymnastical : ecclesiastical* Byron. Beppo 3, *quality : liberality* ib. 30, *laugh of them : half of them* ib. 98. Reime dieser letzteren Art könnten auch, ebenso wie die unter *A* 2 erwähnten zweisilbigen, wie *owe me : know me,* als zusammengesetzte Reime eine besondere Unterart bilden, da sie als eine öfters vorkommende, meist komisch wirkende Reimart den gebrochenen Reimen (s. § 209 *B*, 3) verwandt sind.

§ 209. Zur Gruppe *B* sind zahlreichere Unterarten zu rechnen, nämlich:

1. der rührende oder reiche Reim, der dann eintritt, wenn zwei Wörter von gleicher Lautung, aber verschiedener Bedeutung mit einander reimen, und zwar sind dabei drei besondere Fälle möglich, nämlich *a)* es reimen zwei einfache Wörter mit einander, wie *londe* (Inf.) : *londe* (Subst.) K. Horn 753/4, *steepe* (Adj.) : *steepe* (Inf.) Spenser. F. Q. I, I, 39; *sent* (Perf.) : *sent* (= *scent* Subst.) ib. 43; *can* (Subst.) : *can* (Verb.) ib. I, IV, 22; etc. Dahin gehören aber auch die zahlreichen, hauptsächlich in neuenglischer Zeit vorkommenden Reime mit gleicher (respective ähnlicher) Lautung bei ungleicher Schreibung, wie *night : knight, foul : fowl, gilt : guilt, hart : heart* und viele andere (vgl. Ellis, Shakspere's Puns in On Early Engl. Pron. III, 920 ff., Words Like and Unlike ib. III, 874 ff., IV, 1018 ff.); *b)* ein ein-

faches und ein zusammengesetztes Wort reimen zusammen, wie *leue : bileue* K. Horn 741/2, *like : sellike* Sir Tristr. 1222/4. *apart : part* Spenser F. Q. I, II. 21. *hold : behold* ib. I, III. 40; auch hier ist wieder gleiche Lautung bei ungleicher Schreibung möglich, wie *renew : knew* ib. I, III, 25; *c)* zwei zusammengesetzte Wörter reimen mit einander: *recorde : accorde* Chaucer, C. T. Prol. 828/9; *affirmed : confirmed* Wyatt. S. 98; *expeld : compeld* Spenser, F. Q. I, I, 5.

2. Der gleiche Reim, der eigentlich gar kein Reim, sondern nur die Wiederholung desselben Wortes zum Zweck des Reimens ist und daher von sorgfältigen und gewandten Dichtern gemieden wurde und wird: *sette : sette* K. Horn 757/8, *other : other* Wyatt. S. 115. *down : down* ib. S. 194. *sight : sight* Spenser, F. Q. I, I. 45 etc.

3. Der gebrochene Reim, wovon es zwei Unterarten gibt, nämlich *a)* ein Bestandtheil des Reimes ist aus zwei oder drei Wörtern zusammengesetzt (im Gegensatz zu den unter *A*, 3 erwähnten, aus je zwei Wörtern zusammengesetzten Reimen), z. B. *time : bi me,* K. Horn, 533/4, *scolis : fole is,* Chauc., Troil, I, 634/5, *tyrant : high rent,* Th. Moore. Fudge Fam., Letter IV, *wide as : Midas* ib., *well a day : melody,* ib. X., *Verona : known a* Byron, Beppo 17, *sad knee : Ariadne* ib. 28, *endure a : seccatura* ib. 31, *estrangement : change meant* ib. 53, *quote is : notice* ib. 48, *exhibit'em : libitum* ib. 70; *b)* mit einem gewöhnlichen Reimwort reimt nur ein Bestandtheil eines anderen, dessen Ergänzung den Anfang des folgenden Verses bildet, eine Reimart, die in mittelenglischer Zeit wohl kaum anzutreffen sein dürfte, von neuenglischen Dichtern jedoch, ebenso wie die vorhergehende Unterart, der komischen Wirkung wegen öfters verwendet wird, z. B. von Byron *nice hence (forward) : licence,* Don Juan, I, 120, oder Thackeray, Ballads, p. 133:

Winter and summer, night and morn,
I languish at this table dark:
My office window has a corner looks into St. James's Park.

4. Der Doppelreim. Dieser ist, wie die unter *A*, 3 erwähnte Reimart, stets dreisilbig, unterscheidet sich aber von dieser dadurch, dass, während im gleitenden Reime die beiden letzten Silben außerhalb des regelmäßigen Vers-

rhythmus stehen, hier die erste wie auch die dritte Silbe die vorletzte und letzte Hebung des Verses tragen:

For dóuteth náthinge, mýn inténción
Nys nót to yóvo of réprehéncún Chauc., Troil, I. 683/4.

Diese Reimart ist in der Regel sowohl in mittel- als auch in neuenglischer Zeit, wo sie nur selten vorkommt, als eine zufällige anzusehen. Ebenso verhält es sich mit dem häufig vorkommenden

5. Erweiterten Reim. Hier nimmt eine dem eigentlichen Reim vorangehende tonlose Silbe oder auch ein unbetontes, in der Senkung stehendes Wort am Reim mit theil, z. B. *biforne: iborne*, Chauc., Troil, II, 296/8, *in joye: in Troye* ib. I, 118/9, *to quyken: to stiken* ib. 295/7, *the past: me last*, Byron, Ch. Harold, II, 96, *the limb: the brim*, ib. III, 8 etc.

6. Der unaccentuierte Reim. In dieser unvollkommenen Reimart reimen nicht der Regel gemäß die betonten Silben zwei- oder mehrsilbiger, meistens germanischer oder nach germanischer Art betonter Wörter zusammen, sondern nur die unbetonten Endsilben derselben, z. B. *láweles, lóreles, námeles: wrécful, wrángful, sínful*. Lied auf den Bruch der Magna Charta, vv. 30—32, 66—68; in großer Anzahl begegnen solche Reime in der alliterierend-reimenden, strophisch gebundenen Langzeile (vgl. §§ 52—54; auch des Verf.'s Metrische Randglossen II, Engl. Stud. X. S. 196 bis 200); in neuenglischer Zeit kommen sie bei Wyatt öfters vor (vgl. Sir Thomas Wyatt von R. Alscher, Wien 1886. S. 119—123), z. B.:

Consider well thy ground and thy beginning:
And gives the moon her horns, and her eclipsing, S. 56.
With horrible fear, as one that greatly dreadeth
A wrongful death, and justice alway seeketh, S. 149.

Reime dieser Art in daktylischen Versfüßen, wie in folgenden Versen von Th. Moore, III. 129:

Dówn in yon súmmervale
Whére the rill flóws
Thús said the Nightingale
Tó his loved Róse;

sind nicht misstönend, weil hier die von der hochtonigen durch eine Senkung getrennte tieftonige Silbe den Reim trägt. Eine Abart des unaccentuierten Reimes ist der

accentuiert-unaccentuierte, für den gleichfalls schon bei der Betrachtung der alliterierend-reimenden Langzeile (§§ 53, 54) Beispiele citiert sind, sowie dort auch bereits aus dem oben citierten Th. Moore'schen Liede einige andere Verse mitgetheilt sind, welche die zwischen gleitenden und stumpfen Reimsilben, respective -Wörtern vorkommenden erlaubten Reime dieser Art *mélody : thée. Róse bè : thée* enthalten, in denen der Nebenton auf der dritten Silbe des Wortes *mélody* oder der ihm gleichwertigen Wortverbindung *Róse bè* stark genug ist, um das syntaktisch und rhythmisch stark betonte Wort *thee* damit reimen zu lassen. In der Regel sind solche Reime, wenn klingende mit stumpfen reimen, sehr misstönend, wie oft bei Wyatt (vgl. Alscher, a. a. O., S. 123—126), z. B.:

So chánced mé that évery pássión
Wherbý if thát I láugh at ány séason S. 7.

§ 210. Zur Gruppe *C.* gehören gleichfalls verschiedene Unterarten, nämlich 1. der Binnenreim oder Innenreim, von den Engländern *Sectional Rhyme* genannt, weil er aus zwei, innerhalb eines Halbverses stehenden Reimwörtern besteht. Dieser Reim kommt schon in angelsächsischen Dichtungen öfters, wenn auch wohl meistens nur zufällig (vgl. § 31, 33) vor, z. B. *sāda and māda : þæt is sōð metod*, Bw. 1611; in mittelenglischen Denkmälern begegnet dieser Reim gleichfalls häufig, so z. B. in Babour's *Bruce* in zahlreichen Fällen, z. B. *and till Ingland agayne is gayne*, I, 144, III, 185; *Wyst thai assemblit war, and quhar*, II, 562. Häufiger und mit Absicht als Kunstmittel verwendet kommt diese Reimart in neuenglischer Zeit vor:

Then up with your cup, | *till you stagger in speech,*
And match me this catch, | *though you swagger and screech,*
Ah, drink till you wink, | *my merry men, each.* W. Scott.

Dieser Reimart nahe verwandt ist 2. der umgestellte Reim *(Inverse Rhyme* nach Guest), der darin besteht, dass die letzte accentuierte Silbe des ersten Halbverses mit der ersten accentuierten Silbe des zweiten Halbverses reimt:

These steps both reach | *and teach thee shall*
To come by thrift | *to shift withall.* (Tusser)

Diese Reimart kommt hauptsächlich in der volksthümlichen, vierhebigen Langzeile vor. Guest räumt ihr ein viel größeres

Gebiet ein. Indess wo sie sich in anderen Versarten, z. B. im viertaktigen oder fünftaktigen jambischen Verse, findet, wie nach Guest in den folgenden:

And art thou gone and gone for ever? Burns

I followed fast, but faster did he fly, Shkps. Mids. III. 12.

liegt kein beabsichtigter Reim, sondern nur ein auf rhetorischer Wiederholung beruhender Gleichklang vor.

3. Der leoninische Reim oder Mittelreim, der schon im angelsächsischen *Rhyming Poem* durchgehends und in anderen angelsächsischen Dichtungen vereinzelt vorkommt. Dieser verbindet die zwei Halbverse eines Langverses durch den Endreim mit einander und bewirkt zugleich die allmähliche Auflösung der alliterierenden Langzeile zu zwei Kurzzeilen, wie sie in gewissen Stücken der angelsächsischen Chronik, bei Layamon, in den Sprüchen Älfreds und anderen Dichtungen zu beobachten ist, z. B. *his sedes to sowen, his medes to mowen.* Spr. 93/4; *þus we uerden þere, and for þi beoþ nu here,* Layamon, 1879/80. Mittel- und neuenglische Beispiele für diese Reimart (von den Franzosen *rimes plates* genannt), sowie für die folgende in ihrer Anwendung auf gleichtaktige Versarten s. §§ 33, 40—42, 70.

4. Der eingeflochtene Reim *(rime entrelacée)*, durch den zwei aufeinander folgende, mit einander reimende Langverse an paralleler Stelle (vor der Cäsur) mittelst eines zweiten Reimes nochmals gebunden werden, so dass sie zu vier kreuzweise reimenden Kurzversen *(abab)* aufgelöst erscheinen, wie dies z. B. im Verlauf von Rob. Manning's Reimchronik geschehen ist oder mit Version II von *Saynt Katerine* vgl. die Beispiele §§ 69, 70, 142). Werden dagegen Langverse ohne eingeflochtenen Reim lediglich durch die Anordnung der Schrift oder des Druckes zu Kurzversen aufgelöst, so entsteht

5. Der unterbrochene Reim, entsprechend der Formel *abcb* (vgl. S. 190). Beide Reimarten lassen sich natürlich aber auch auf andere kürzere wie auch längere Versarten übertragen, wenn auch der unterbrochene gewöhnlich bei kürzeren, der kreuzweise reimende bei längeren, z. B. fünftaktigen Versen Verwendung findet.

6. Der umschließende oder umarmende Reim, welcher der Formel *abba*, z. B. *spray, still, fill, May*, wie

in den Quartetten des nach italienischem Vorbilde gebauten Sonetts (vgl. Buch II, Abschnitt II, *B*, Kap. 4) entspricht und in der mittelenglischen Poesie nur selten anzutreffen ist, in späterer Zeit aber doch vorkommt, so z. B. im Abgesang einer Strophenform des *Flyting Poem* von Dunbar und Kennedy.

8. Der Schweifreim *(rime couée)*, entsprechend der Formel *a a b c c b* (vgl. das Beispiel § 71). Durch diese Reimart werden zwei gleichartig gebaute, ursprünglich aus drei Gliedern bestehende, paarweise am Ende gereimte Langverse (daher *versus tripertiti caudati* genannt), deren erste Glieder außerdem in jedem Verse durch leoninischen Reim gebunden sind, also ursprünglich die Form $\frac{-a--a-b}{-c-c-b}$ haben, zu Kurzzeilen aufgelöst, und zwar zu zwei längeren Verspaaren a a, c c und einem kürzeren b b in der Stellung a a b c c b (vgl. die Bemerkungen zur Entstehung der Schweifreimstrophe, § 232).

§ 211. Was die Beschaffenheit des Reimes betrifft, so war und ist natürlich Reinheit des Reimes Hauptbedingung. Jedoch man weiß, dass gerade diese Bedingung nicht nur in alt- und mittelenglischer Zeit (vgl. z. B. die als Reime beabsichtigten angelsächsischen Assonanzen, § 31, und die oft ebenso mangelhaften Reime Layamons, § 36), sondern auch von neuenglischen Dichtern sehr häufig außer Acht gelassen wird. Für die letzteren sind u. a. die lehrreichen Zusammenstellungen von Alexander J. Ellis bezüglich der Reime von Spenser, Sidney, Shakspere, Dryden zu vergleichen in On Early English Pronunciation III, 858—874. 953—966. IV, 1033—1039.

Es ist daraus namentlich zu ersehen, wie sich durch den Umstand, dass die Aussprache verwandter, ursprünglich mit einander reimender Vocale sich im Laufe der Zeit änderte, die in der englischen Poesie eine so große Rolle spielenden unschönen Reime fürs Auge gebildet haben, indem die späteren Dichter fortfuhren, Wörter wie z. B. *eye: majesty*. Pope, *Temple of Fame*, 202 3 oder *crowns: owns* ib. 242 3, *own'd: found* ib. *Wife of Bath*, 32,3, mit einander reimen zu lassen, lange nachdem eines der betreffenden Reimwörter, die ursprünglich ziemlich correcte Reime bildeten, eine diphthongische Lautung angenommen hatte,

während das andere die einfache vocalische Lautung beibehielt und so in vielen ähnlichen Fällen.

KAPITEL 2.

Die Verwendung des Reimes zur Strophenbildung.

§ 212. In der mittelenglischen Poesie wurde der Reim nach dem Vorbilde der provenzalischen und nordfranzösischen Lyrik, in welcher er für die Strophenbildung unerlässlich war, gleichfalls zu diesem Zweck verwendet. Ebensosehr wird aber für gewisse einfache Strophenformen auch die mittellateinische kirchliche Lyrik von Einfluss gewesen sein, in welcher der Reim damals auch bereits populär geworden war.

Die von den Provenzalen in der Praxis wie in der Theorie ausgebildeten Regeln für die Verwendung des Reimes zum Strophenbau wurden jedoch weder von den nordfranzösischen Dichtern, noch auch von den mittelenglischen mit gleicher Strenge befolgt, wenn auch in der späteren Kunstpoesie bei ihnen ein strengerer Brauch herrschte als in der volksthümlichen Lyrik.

Ein allgemein giltiges Hauptgesetz für die Verwendung des Reimes zur Strophenbildung ist schon oben zu Ende von § 206 erwähnt worden. Hier mögen nur noch einige besonders wichtige Punkte näher erörtert werden.

Auch in der mittelenglischen Poesie kommen, ebenso wie in der romanischen, einreimige und mehrreimige Strophen vor. Die bei den letzteren häufig begegnende Verwendung der nämlichen Reime durch sämmtliche Strophen ein und desselben Gedichtes (Durchreimung) findet sich aber im Mittelenglischen nur in einigen späteren, romanischen Mustern direct nachgebildeten Dichtungen der Kunstpoesie. Für gewöhnlich haben in beiden Strophengattungen, den einreimigen wie den mehrreimigen, alle Strophen verschiedene Reime, und nur das Reimsystem, die Anordnung der Reime, ist in ihnen die nämliche, wobei aber das Geschlecht der Reime nur in seltenen Fällen, und zwar erst in der neuenglischen Kunstpoesie, in den einzelnen Strophen gleichartig, für gewöhnlich jedoch willkürlich ist. In einigen Fällen begegnet es indess in den sogenannten ungleich-

metrischen *lays,* sowie in der späteren, volksthümlichen Balladendichtung, so z. B. in *The Chevy Chace* und in *The Battle of Otterbourne,* dass einzelne Strophen in Reimstellung und sogar in Verszahl von den übrigen abweichen, indem dort zu den septenarischen Strophen, und zwar solchen mit gekreuztem und unterbrochenem Reim *(a b a b* und *a b c b)* sich gelegentlich auch Schweifreimstrophen hinzugesellen. In noch höherem Grade ist dieses bei gewissen lyrischen Dichtern des 17. Jahrhunderts, z. B. Cowley, G. Herbert u. A., sowie bei den Odenstrophen der nämlichen und einer etwas späteren Zeit zu beobachten.

§ 213. Bei den mittelenglischen Dichtern kommt es nur selten vor, dass ein Vers nicht in derselben Strophe, der er angehört, sondern erst in der nächsten durch den Reim gebunden wird. In der neuenglischen Poesie ist dies bei gewissen, ursprünglich italienischen Dichtungsarten, wie der Terzine und Sestine, öfters zu beobachten. Nicht minder selten wie diese den „Körnern" der deutschen Metrik entsprechende Erscheinung sind auch die von der provenzalischen Poesie verpönten, ganz reimlosen Verse, in der mittelhochdeutschen Dichtung „Waisen" genannt, bei den englischen Dichtern zu finden; in der mittelenglischen Dichtung sind sie nur äußerst selten, in der neuenglischen etwas zahlreicher, und zwar meistens zu Ende der Strophen anzutreffen. Desto häufiger dagegen kommt die bei den Provenzalen und Nordfranzosen übliche Reimverkettung *(concatenatio)* in der mittelenglischen Poesie vor. Von dieser sind drei verschiedene Arten zu unterscheiden, nämlich 1. die Wiederholung des Reimwortes, oder eines ihm benachbarten Wortes des letzten Verses einer Strophe zu Anfang des ersten Verses der folgenden Strophe; 2. die Wiederholung des ganzen Schlussverses einer Strophe mit Einschluss des Reimwortes als Anfangsvers der folgenden Strophe (eine seltener vorkommende Art), und endlich 3. die Wiederaufnahme des letzten Reimes einer Strophe als erster Reim der folgenden, so dass also das letzte Reimwort der einen Strophe und das erste Reimwort der folgenden nicht nur mit den correspondierenden Reimwörtern der Strophen, in denen sie stehen, sondern auch mit einander reimen. Derartige Verkettungen verbinden öfters auch den Auf- und Abgesang einer Strophe mit ein-

ander. Ja, sie können sogar die einzelnen Verse derselben Strophe und selbst eines ganzen Gedichtes mit einander verbinden, wie dies in dem sogenannten *Rhyme-beginning Fragment* (Furnivall, Early English Poems and Lives of Saints, p. 21; Metrik I. p. 317) geschieht.

§ 214. Viel häufiger als durch die im letzten Paragraphen besprochene Art der *concatenatio* werden die einzelnen Strophen eines Gedichtes mit einander durch den Refrain, von den Provenzalen *refrim*, d. h. Wiederhall, von den Deutschen auch Kehrreim genannt, verbunden. Der Ursprung des Refrains ist ein volksthümlicher, denn er ist aus der Antheilnahme des Volks an volksthümlichen oder kirchlichen Liedern durch Wiederholung gewisser Ausrufe, Wörter oder Sätze zum Schluss einzelner Verse oder Strophen hervorgegangen. Gewöhnlich tritt der Refrain am Schluss einer Strophe, seltener im Innern derselben oder zugleich im Innern und am Schluss ein, wie dies z. B. in einer späteren, von Ritson, Ancient Songs and Ballads II, 75 mitgetheilten Ballade der Fall ist.

Der Refrain ist in der angelsächsischen Poesie nur in einem einzigen Gedicht, Dēor's Klage, als Wiederholung eines ganzen Verses zur Verwendung gelangt. In der mittel- und neuenglischen Poesie hat der Refrain viel weitere Verbreitung gefunden. Als einfachste Art des Refrains begegnet in der mittelenglischen Poesie öfters diejenige, welche aus der Wiederholung gewisser Ausrufe oder Wörter nach jeder Strophe besteht. Doch auch die im allgemeinen gebräuchlichere Art desselben, die theilweise oder vollständige Wiederholung eines Verses, ist dort häufig anzutreffen. Bisweilen kommt es sogar vor, dass zwei oder selbst mehrere Verse wiederholt werden, so dass sogar eine ganze Strophe als Refrainstrophe den einzelnen Hauptstrophen eines Liedes hinzugefügt wird, die dann zunächst dem ganzen Liede vorangestellt wird (vgl. Böddeker, W. L., X).

Im Englischen wird der Refrain *Burthen* genannt und besteht nach Guest in der genauen oder wenigstens theilweisen Wiederholung derselben Worte. Von diesem ist der sogenannte *Wheel* zu unterscheiden, womit nur die Wiederholung desselben Rhythmus als Zusatz zu einer Strophe bezeichnet wird. In der mittelenglischen Poesie namentlich

sind derartige, meistens aus alliterierend-reimenden Versen, resp. Halbversen bestehende Strophen beliebt (vgl. §§ 51, 52, 58). in denen ein solcher, von dem rhythmischen Bau des Hauptstrophentheiles stark abweichender, refrainartiger Zusatz an den eigentlichen Strophenkörper hinantritt, und zwar geschieht dies gern mittelst eines ganz kurzen, nur aus einer Hebung nebst der oder den dazugehörigen Senkungen bestehenden Verses. Dieser Vers wird von Guest mit dem Namen *bob-verse* und eine mittelst eines solchen Verses dem Hauptstrophentheil angehängte refrainartige *Cauda* als *bob-wheel* bezeichnet, so dass man die ganze, allerdings eigenartige Strophenform *bob-wheel*-Strophe nennen könnte, während man dann für die nicht minder oft begegnende, verwandte Strophenart, in welcher die Verknüpfung des Haupttheiles der Strophe mit dem Schlusstheile nicht durch einen sogenannten *bob-verse*, sondern durch einen gewöhnlichen Langvers erfolgt, die Bezeichnung *wheel*-Strophe wählen müsste. Diese Bemerkungen führen schon hinüber zu anderen, für die Lehre vom Strophenbau wichtigen, im nächsten Paragraphen auszuführenden Betrachtungen.

§ 215. Die Gliederung der Strophe ist in der mittelenglischen Poesie gleichfalls nach dem Vorbilde der mittellateinischen und namentlich der romanischen Lyrik erfolgt.

Dantes Schrift *De vulgari eloquentia (Opere minori di Dante Alighieri,* Ed. di Pietro Fraticelli Firence, 1858, vol. II, p. 146 ff. und Böhmers Monographie „Über Dantes Schrift De vulgari eloquentia", Halle 1868) sind hauptsächlich für das Wesen des Strophenbaues, sowie für die in derselben giltige Terminologie zu vergleichen. Auch sind mehrere hier gebrauchte Benennungen der deutschen Metrik entnommen.

Für das Mittelenglische sind zwei Gruppen von Strophen, nämlich theilbare und untheilbare Strophen, zu sondern, zu welch letzteren wir auch die einreimigen rechnen. Die theilbaren sind entweder aus zwei gleichen Theilen (zweitheilige gleichgliedrige Strophen) oder aus zwei ungleichen Theilen (zweitheilige ungleichgliedrige Strophen) oder endlich aus zwei gleichen Theilen und einem ungleichen (dreitheilige Strophen) zusammengesetzt. In seltenen Fällen (namentlich in neuenglischer

Zeit) sind sie auch aus drei gleichen Theilen zusammengesetzt. Diese drei Hauptarten sind der mittel- und neuenglischen Poesie gemeinsam. Dazu kommt für die neuenglische allein noch eine vierte Gruppe, nämlich die aus gewöhnlich drei, selten vier oder mehr ungleichen Gliedern gebildeten Strophen, hinzu. Die sämmtlichen früher betrachteten Versarten können in diesen Strophenarten entweder gesondert oder gemischt zur Verwendung gelangen. Danach sind ferner für jede der einzelnen Gruppen noch gleichmetrische und ungleichmetrische Strophen zu unterscheiden. Seltener, und zwar nur in neuenglischer Zeit, kommt es vor, dass auch der Rhythmus der Verse einer Strophe kein einheitlicher ist, indem z. B. jambische und trochäische, anapästische und daktylische oder auch jambische und anapästische Verse etc. mit einander wechseln, so dass wir ferner auch noch gleichrhythmische und ungleichrhythmische Strophen unterscheiden können.

§ 216. Die zweitheiligen gleichgliedrigen Strophen bestehen in der einfachsten Form aus zwei gleichen Perioden oder Stollen, zusammengesetzt aus einem Vorder- und einem Nachsatz. Sie sind als die eigentlichen Grundformen aller strophischen Dichtung anzusehen.

Die Zusammensetzung der beiden Stollen kann entweder mittelst zweier paarweise oder zweier kreuzweise reimenden Verse geschehen. Für beide Arten sind schon oben (§ 70) Beispiele citiert worden. Derartige gleichgliedrige Strophen können nun natürlich in beiden Gliedern auf gleichmäßige Weise beliebig erweitert werden, ohne dass der gleichmetrische Charakter gestört würde.

§ 217. Die zweitheiligen ungleichgliedrigen Strophen stehen schon auf einer vorgeschritteneren Stufe der Strophenbildung. Sie sind jedoch bereits in der provenzalischen Poesie anzutreffen und bestehen aus einer Stirn *(frons)* und einem Schweif *(cauda)*, die entweder bloß durch die Verszahl und folglich auch durch die Reimstellung oder zugleich auch durch die Versarten von einander abweichen. Dabei ist es möglich, dass entweder beide Theile völlig verschiedene Reime haben, oder dass sie durch einen gemeinsamen Reim oder mehrere solche mit einander verknüpft sind. Eine einfache Strophenform dieser Art möge durch

folgende Anfangsstrophe von Dunbars Gedicht *None may assure in this world* veranschaulicht werden;

Stirn: { *Quhome to sall I complene my wo,*
And kyth my kairis on or mo?

Schweif: { *I knaw nocht, amang riche nor pure,*
Quha is my freynd, quha is my fo;
For in this warld may non assure.

In der Kunstpoesie waren und sind aber die dreitheiligen Strophenformen viel verbreiteter als die zuletzt betrachteten zweitheiligen, ungleichgliedrigen; ja, sie sind in dieser nicht minder beliebt, als es die zweitheiligen, gleichgliedrigen Strophen in der Volkspoesie sind. In der romanischen Poesie, bei Provenzalen und Nordfranzosen, war das Princip der Dreitheiligkeit des Strophenbaues schon früh entwickelt, und nach diesen Vorbildern gelangten solche Strophen auch in der mittelenglischen Poesie alsbald zur Verwendung.

§ 218. Die dreitheiligen Strophen sind für gewöhnlich — nämlich von gewissen neuenglischen Formen abgesehen — aus zwei gleichen und einem ungleichen Theil zusammengesetzt, die auf verschiedene Weise geordnet sein können. Danach erhalten sie dann auch verschiedene Benennungen. Wenn die beiden gleichen Theile voranstehen, so heißen sie Stollen *(pedes)*, beide zusammen der Aufgesang, und der ungleiche, die Strophe abschließende Theil heißt der Schweif oder Abgesang *(cauda)*. Wenn der ungleiche Theil voransteht, so heißt er Stirn *(frons)*, und die beiden den Schluss der Strophe bildenden gleichen Theile heißen die Wenden *(versus)*. Die zuerst genannte Anordnung ist jedoch bei weitem die häufigere.

Die Unterscheidung der beiden Haupttheile des Aufgesangs und des Abgesangs kann nun entweder bewirkt werden durch die in der romanischen Poesie in der Regel, in der mittelenglischen gewöhnlich zwischen beiden eintretende Pause oder durch die Verschiedenheit des Baues (sei es bloß hinsichtlich der Reimstellung oder auch des Versbaues, respective der Verszahl) beider Theile, die aber auch dann gewöhnlich durch eine Pause von einander getrennt sind. Danach sind folgende drei Arten dreitheiliger Strophen zu unterscheiden:

1. Solche, die im Abgesang ein von dem Versmaß des Aufgesangs abweichendes Metrum, und zwar entweder längere oder aber kürzere Verse haben als diejenigen der Stollen, während daneben noch Abweichung des Versrhythmus in mittelenglischer Zeit nur in den *bob-wheel*-Strophen, sonst aber nur in der neuenglischen Dichtung öfters vorkommt.

2. Solche, deren Verszahl im Abgesang größer oder kleiner ist als diejenige eines der beiden Stollen, woraus dann natürlich auch abweichende Reimstellung hervorgeht. Veränderter Umfang und verändertes Metrum des Abgesangs im Vergleich zur Hälfte des Aufgesangs werden gewöhnlich aber mit einander combiniert.

3. Solche mit bloß abweichender Reimstellung bei gleichem Metrum, wobei die Verszahl des Abgesangs derjenigen eines der Stollen entweder gleich oder, was gewöhnlich der Fall ist, auch ungleich sein kann.

In allen diesen Fällen können Auf- und Abgesang entweder völlig verschiedene Reime haben, oder sie können auch bei mehr kunstmäßig gebauten Strophen einen oder mehrere Reime gemeinsam haben.

Steht die Stirn den Wenden voran, so sind natürlich die nämlichen Unterscheidungsarten zwischen den beiden Haupttheilen der Strophe möglich.

§ 219. Folgende Beispiele (Böddeker, W. L. III und G. L. X) mögen zunächst die beiden Hauptarten der Anordnung, mit voranstehenden Stollen und folgendem Abgesang und mit voranstehender Stirn und folgenden Wenden, näher veranschaulichen:

I. Stollen
With longyng y am lad,
On molde y waxe mad,
A maide marreþ me:

II. Stollen
Y grede, y grone, vnglad,
For selden y am sad
þat semly forte se.

Abgesang
Leuedy, þou rewe me!
To rouþe þou hauest me rad,
Be bote of þat y bad,
My lyf is long on þe.

Stirn
Jesu, for þi muchele miht,
þou 3ef vs of þi grace,
þat we mowe dai and nyht
þenken o þi face.

I. Wende
In myn herte hit doþ me god,
When y þenke on iesu blod,
þat ran doun bi ys syde,

II. Wende
From is herte doun to is fot;
For ous he spradde is herte blod,
His woundes were so wyde.

Die zweite Strophe kann theoretisch auch als aus zwei Stollen und zwei Wenden bestehend, also als eine viertheilige Strophe von je zwei gleichen Gliedern angesehen werden. Derartige Strophenformen sind in der mittel- wie in der neuenglischen Poesie in erheblicher Anzahl anzutreffen. Wegen des in der Regel größeren Umfanges des einen Gliederpaares machen sie aber doch meistens einen dreitheiligen Eindruck.

Die lediglich durch abweichende Reimstellung in den Stollen und dem Abgesang, respective in der Stirn und den Wenden bewirkte Dreitheiligkeit möge durch folgende Beispiele erläutert werden:

I. Stollen
Take, oh take those lips away,
That so sweetlye were forsworne:

II. Stollen
And those eyes, the breake of day,
Lights that do misleade the morne.

Abgesang
But my kisses bring againe,
Seales of love, but seal'd in vaine.

Percy, Rel. I, 190.

Stirn
As by the shore, at break of day
A vanquish'd Chief expiring lay,

I. Wende
Upon the sands with broken sword
He traced his farewell to the Free;

II. Wende
And, there, the last unfinish'd word
He dying wrote was „Liberty".

Th. Moore III, 25.

Eine seltene, wohl erst in neuenglischer Zeit vorkommende Art der Dreitheiligkeit endlich ist diejenige, dass der Abgesang zwischen den beiden Stollen steht, eine

Möglichkeit, die natürlich bei allen drei Arten der Herstellung der Dreitheiligkeit eintreten kann. Ein Beispiel der letzten Art, d. h. der durch abweichende Reimstellung bewirkten Ungleichheit des Abgesangs, wird genügen, dies zu veranschaulichen:

I. Stollen { *Nine years old! The first of any*
Seem the happiest years that come:
Abgesang { *Yet when I was nine, I said*
No such word! I thought instead
II. Stollen { *That the Greeks had used as many*
In besieging Ilium.

Eliz.-Barr.-Browning II. 215.

Die Ungleichheit endlich der aus drei oder mehreren Gliedern bestehenden neuenglischen Strophen kann natürlich sehr mannichfaltiger Art sein. In der Regel aber sind sie den regelmäßigen dreitheiligen Strophen einigermaßen analog gebaut (vgl. Buch II, Abschnitt II, *B*, Kapitel 1).

In der romanischen Poesie wurde die Dreitheiligkeit auch im Bau des ganzen Liedes durchgeführt, indem dasselbe aus drei oder sechs Strophen, also aus drei gleichen Strophengruppen, oder, was gewöhnlich der Fall ist, aus sieben oder fünf Strophen, also aus zwei gleichen Theilen und einem ungleichen, bestehen konnte. Auch in der mittelenglischen Kunstpoesie ist dies nicht selten zu beobachten, in der neuenglischen dagegen wohl nur in neuester Zeit öfters bei den Nachahmern romanischer Strophenformen, namentlich der Ballade.

§ 220. Eine mit dem zuletzt erwähnten Punkt, nämlich der Gliederung des ganzen Gedichtes, zusammenhängende strophische Erscheinung ist diejenige des sogenannten Geleits, von den Provenzalen *tornada*, d. h. Wendung, Apostrophe, Anrede genannt, von den Nordfranzosen *envoi*, welche Bezeichnung öfters auch von den mittelenglischen Dichtern als Überschrift für diese Strophenart (ja gelegentlich auch für ein ganzes Gedicht) beibehalten wurde. Das Geleit, welches hauptsächlich in der Dichtungsform der Ballade Verwendung fand, ist eine Art Epilog zu dem eigentlichen Gedicht. In der provenzalischen Poesie war es Regel (die später auch in der altfranzösischen oft befolgt wurde), dass

es in der Form mit dem Schlusstheil der vorhergehenden Strophe übereinstimmen musste. Auch musste es inhaltlich mit dem Gedicht in einem gewissen Zusammenhange stehen, obwohl es meistens persönliche Beziehungen zum Ausdruck brachte.

Der Dichter wendet sich nämlich entweder mit dem Geleit wie mit einem Scheidegruß an das Gedicht selber, oder er gibt damit einem Boten den Auftrag, das Gedicht der Geliebten des Verfassers oder einem Gönner zu überbringen, oder er wendet sich darin auch mit Empfehlungen und Lobsprüchen an diesen selber. Denselben Zwecken dient das Geleit meistens in der mittelenglischen Poesie. Doch kommen hier auch manche Abweichungen, sowohl hinsichtlich des Inhaltes, als auch namentlich der Form, von dem provenzalischen Brauch vor.

§ 221. Danach können folgende drei Arten von Geleiten in der mittelenglischen Poesie unterschieden werden: 1. wirkliche Geleite; 2. formell geleitartige Schlusstrophen; 3. inhaltlich geleitartige Schlusstrophen.

Die wichtigsten sind die wirklichen Geleite, von denen zwei Unterarten zu unterscheiden sind, nämlich *a)* solche, deren Form von der eigentlichen Strophenform des Liedes abweicht, wie dies in dem Gedicht W. L. XII bei Böddeker der Fall ist, und in noch ausgesprochenerer Weise in Chaucers aus siebenzeiligen Strophen bestehendem Gedicht *Compleynte to his Purse,* dessen an den König gerichtete Geleitstrophe nur fünf Verse umfasst; *b)* solche, deren Form die nämliche ist wie diejenige der übrigen Strophen des Gedichtes, wie dies z. B. in dem Gedicht W. L. XIV bei Böddeker (Gruß an die Geliebte), Dunbars *Goldin Terge* (Anrede an das Gedicht selber) beobachtet werden kann.

Ist das Gedicht von größerem Umfange, so umfasst bisweilen auch das Geleit mehrere Strophen, wofür das aus sechs sechszeiligen Strophen bestehende Geleit zu Chaucers in siebenzeiligen Strophen geschriebenem Gedicht *The Clerkis Tale* als Beispiel dienen kann.

Formell geleitartige Schlusstrophen sind gewöhnlich kürzer als die Hauptstrophen, diesen jedoch ähnlich. Sie begegnen im ganzen seltener. Beispiele finden sich Böddeker, G. L. III, W. L. VII u. a. m.

Als eine inhaltlich geleitartige Schlusstrophe ist diejenige des Gedichtes W. L. IV bei Böddeker anzusehen, welche eine Anrede an einen andern Dichter enthält. Andere Lieder geistlichen Inhaltes schließen ab mit Anreden an Gott, Christus, die heilige Jungfrau, Aufforderungen zum Gebet u. s. w., wie z. B. Böddeker, W. L. XIV, Furnivall, *Hymns to the Virgin* (E. E. T. S. 24) S. 39 etc. Diese könnten auch allenfalls hierhergerechnet werden.

Das Geleit ist auch in der neuenglischen Poesie nicht ganz außer Gebrauch gekommen. Kürzere Geleitstrophen begegnen bei Spenser, *Epithalamium*, S. Daniel. *To the Angel Spirit of Sir Phil. Sidney* (Poets IV, 228). W. Scott, *Marmion, (Envoy,* aus paarweise reimenden viertaktigen Versen) *Harold, Lord of the Isles, Lady of the Lake* (Spenserstanzen), Southey, *Lay of the Laureate* (X, 139—174) u. a.; ferner bei Swinburne in seinen *Ballads*.

Geleitartige Schlusstrophen kommen bei den Dichtern des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, wie Carew, Donne, Cowley, Waller, Dodsley u. A., öfters vor (vgl. Metrik II, S. 794. Anm.).

II. Abschnitt. Besonderer Theil.

A. Die der mittel- und neuenglischen Zeit gemeinsamen Strophen nebst ihren Analogiebildungen.

KAPITEL 1.

Zweitheilige gleichgliedrige Strophen.

I. Gleichmetrische Strophen.

§ 222. Als die einfachste zweitheilige, gleichgliedrige Strophe kann diejenige angesehen werden, welche nur aus zwei gleichmetrischen Versen besteht. Die nordenglische Psalmenübersetzung *(Surtees Society,* vol. 16, 19) ist zum großen Theil in zweizeiligen, aus paarweise reimenden, viertaktigen Versen bestehenden Strophen geschrieben, mit denen aber gelegentlich solche aus vier, sechs, acht und mehr Zeilen abwechseln. In mittelenglischer Zeit wurde indess diese Form gewöhnlich zu längeren, unstrophischen Gedichten verwendet, und wenn auch einige derselben wohl

ganz oder wenigstens theilweise in zweitheilige Strophen eingetheilt werden können, z. B. das Poema Morale, so ist bei ihnen doch wohl an eine beabsichtigte strophische Gliederung nicht zu denken.

In neuenglischer Zeit dagegen kommen öfters beabsichtigte Strophen dieser Art vor, so u. a. eine aus viertaktigen trochäischen Versen bei Rob. Browning. *The Boy and the Angel* (IV, 158):

Morning, evening, noon and night
„Praise God!" sang Theocrite.
Then to his poor trade he turned,
Whereby the daily meal was earned.

Beispiele für derartige Strophen aus anderen Versarten. z. B. achttaktigen trochäischen und jambisch-anapästischen. vier-, fünf- und sechstaktigen jambischen Versen, die bei Longfellow, Tennyson, Thackeray, Rosetti u. A. begegnen, s. Metrik II, § 3.

§ 223. Zahlreicher sind vierzeilige, aus zwei Reimpaaren bestehende Strophen vertreten. Schon in der mittelenglischen Lyrik sind in den eben erwähnten *Surtees Psalms* gelegentlich derartige, aus zwei kurzen Reimpaaren gebildete Strophen anzutreffen, viel öfter aber in neuenglischer Zeit. so z. B. bei Carew, *The Inquiry* (Poets III):

Amongst the myrtles as I walk'd,
Love and my sighs thus intertalk'd:
„Tell me, said I in deep distress,
Where I may find my shepherdess."

Regelmäßiger Wechsel stumpfer und klingender Reime ist bei dieser einfachen Strophe, die eigentlich nichts weiter ist als fortlaufende Reimpaare mit einer Pause nach jeder vierten Zeile, höchst selten zu beobachten, wie dies überhaupt für alle Strophen der mittelenglischen Poesie gilt.

Diese Strophe ist sehr beliebt, nicht minder aber die gleiche aus viertaktigen, trochäischen Versen (z. B. bei Milton, *Psalm CXXXVI.* mit den beiden letzten Versen als Refrain, wodurch die strophische Gliederung deutlicher hervortritt), aus viertaktigen jambisch-anapästischen z. B. bei Th. Moore, *'t is the last Rose of Summer,* II. 155) und aus fünftaktigen jambischen Versen (z. B. bei Cowper, S. 539. 410).

Seltener sind derartige Strophen aus viertaktigen daktylischen, aus dreitaktigen jambisch-anapästischen und trochäischen, aus sechstaktigen jambischen und trochäischen, aus siebentaktigen jambischen und aus achttaktigen trochäischen Versen anzutreffen, indess in allen Fällen durch Beispiele belegt (Metrik II, § 261).

§ 224. Auch die verdoppelte, also achtzeilige Strophenform analoger Bildung *(aabbccdd)* ist in verschiedenen Versarten anzutreffen, so namentlich in viertaktigen Versen, z. B. bei Suckling. *The Expostulation* (*Poets*, III, 749):

Tell me, ye juster deities,
That pity lover's miseries,
Why should my own unworthiness
Light me to seek my happiness?
It is as natural, as just,
Him for to love whom needs I must:
All men confess that love's a fire,
Then who denies it to aspire?

Besser abgeschlossen ist diese Strophe, wenn sie mit einem Refrain endigt, wie z. B. bei Percy, *Reliques* II, II, 13. Beliebt ist diese Strophenart aus viertaktigen trochäischen Versen (z. B. bei Burns, S. 197), ferner aus viertaktigen jambisch-anapästischen Versen (Burns, *My heart's in the Highlands)*; seltener begegnet sie aus fünftaktigen jambischen oder septenarischen Versen (vgl. Metrik II, § 262). [1])

§ 225. Hieran schließen sich Strophen aus vier gleichtaktigen Versen mit unterbrochener Reimstellung *(abcb)* an. Gewöhnlich sind es dreitaktige oder viertaktige Verse, die also eigentlich nichts anderes sind als Alexandriner oder akatalektische Tetrameter, die paarweise reimen und nur in der Anordnung zu Kurzzeilen aufgelöst erscheinen, so z. B. in folgender Halbstrophe der eigentlich in achtzeiligen Strophen geschriebenen älteren Version der Legende der heiligen Katherina (ed. Hostmann, Altenglische Legenden, Neue Folge, Heilbronn 1881, S. 242):

[1]) Vereinzelt nur kommen sechs- und zwölfzeilige, nach demselben Princip gebaute Strophen (aaabbb und aabbccddeeff) vor (Beispiele s. Metrik II, § 363).

He that made heven and erthe
and sonne and mone for to schine,
Bring ous into his riche
and sheld ous fram helle pine!

Beispiele für Strophen dieser Art aus viertaktigen trochäischen und dreitaktigen jambischen Versen, die namentlich in Percy's *Reliques* vorkommen, s. Metrik II, § 264.

§ 226. Durch Verdoppelung, d. h. indem zu dem ursprünglich langzeilig reimenden Verspaare noch ein zweites geradeso gebautes und reimendes hinzugefügt wird, entsteht aus dieser Strophe wieder eine achtzeilige, reimend nach der Formel *abcbdbeb*, wie sie vorliegt in der vollständigen Strophe der oben citierten älteren Katherinenlegende:

He that made heven and erthe
and sonne and mone for to schine,
Bring ous into his riche
and scheld ous fram helle pine!
Herken, and y you wile telle
the liif of an holy virgine,
That treuli trowed in Jhesu Crist:
hir name was hoten Katerine.

Diese Art der Verdoppelung begegnet aber namentlich in neuenglischer Zeit seltener als eine andere, die durch Hinzufügung eines zweiten langzeiligen, aber mit neuem Reime reimenden Verspaares entsteht, so dass bei kurzzeiliger Anordnung der Verse die Reimstellung *abcbdefe* vorliegt.

Aus trochäischen Versen gebaut findet sich dieselbe in Hymn. 419:

King of Saints, to whom the number
Of thy starry host is known,
Many a name, by man forgotten,
Lives for ever round Thy Throne;
Lights, which earth-born mists have darkened,
There are shining full and clear,
Princes in the court of heaven,
Nameless, unremembered here.

Noch häufiger sind Strophen dieser Art aus viertaktigen und dreitaktigen jambischen, vereinzelt auch solche aus zweitaktigen jambisch-anapästischen und trochäisch-daktylischen Versen anzutreffen (s. Metrik II, § 265).

§ 227. Beliebter als die oben betrachtete ist die durch eingeflochtenen Reim aus den paarweise reimenden Langversen durch eingeflochtenen Reim hervorgegangene Strophe. Für diesen Hergang liefert die Umschreibung der von Horstmann a. a. O. edierten jüngeren Version der Katherinenlegende aus der älteren ein lehrreiches Beispiel, wie zunächst die folgende erste Halbstrophe zeigen möge:

He that made bothe sunne and mone
In heuene and erthe for to schyne,
Brynge vs to hevene, with him to wone
And schylde vs from helle pyne!

Strophen dieser Art, die auch in der mittellateinischen, provenzalischen, altfranzösischen Poesie häufig vorkommen, sind in mittel- und neuenglischer Zeit in großer Zahl zu finden, z. B. bei Ritson, *Anc. Songs* I, p. 40, Surrey, S. 37. 56 etc., Burns, S. 97 etc. etc.

Wechsel von stumpfen und klingenden Reimen kommt seltener vor, z. B. Percy, *Rel.* I, III, 13; öfters sind Strophen mit Refrainversen anzutreffen, z. B. Wyatt, S. 70.

Strophen dieser Art aus vier- und dreitaktigen trochäischen und jambisch-anapästischen, sowie aus zweitaktigen daktylischen Versen sind gleichfalls zahlreich vorhanden (Beispiele s. Metrik II, § 266).

Besondere Erwähnung verdient noch die wichtige sogenannte elegische, d. h. die aus vier fünftaktigen, kreuzweise reimenden Versen bestehende Strophe, die zwar in mittelenglischer Zeit nur als Bestandtheil der *Rhyme-Royal*- und der achtzeiligen Strophe, in der neuenglischen Poesie aber desto häufiger vorkommt, so schon bei Wyatt (S. 58):

Heaven and earth and all that hear me plain
Do well perceive what care doth make me cry:
Save you alone, to whom I cry in vain;
Mercy, Madam, alas! I die, I die!

Diese Strophe ist in der ganzen neuenglischen Poesie sehr beliebt (vgl. Metrik II, § 267).

Aus trochäischen Versen, sowie aus sechstaktigen (Tennyson's *Maud*), sieben- und achttaktigen Versarten ist sie jedoch seltener anzutreffen (vgl. Metrik II, § 269).

§ 228. Durch Verdoppelung entsteht aus der vierzeiligen, kreuzweise reimenden Strophe die achtzeilige, reimend

a b a b a b a b. die in mittelenglischer Zeit öfters vorkommt, so u. a. Böddeker, G. L. XVI, oder die Liebesweise von Thomas de Hales ed. Morris (*Old. Engl. Misc.*, p. 93) mit theilweiser Durchführung stumpfer und klingender Reime:

A Mayde cristes me bit yorne,
þat ich hire wurche a luue rún:
For hwan heo myhte best ileorne
to taken on oþer soþ lefmon,
þat treowest were of alle berne
and beste wyte cuþe a freo wymmon:
Ich hire nule nowiht werne,
ich hire wule teche as ic con.

Strophen dieser Art begegnen auch im Neuenglischen, z. B. bei Burns (S. 262), andere aus vierhebigen Versen liegen vor: Böddeker, Weltl. Lieder XV, aus dreitaktigen Versen: *Polit. Poems* I, 270.

Eine andere Art der Verdoppelung ist die, dass bei vier ursprünglich langzeilig mit gleichen Reimen gebundenen Versen die eingeflochtenen Reime verschieden sind, so dass die Reimformel *a b a b c b c b* entsteht. Dies ist die Strophe, zu welcher die zweite Version der Katherinenlegende aus der ersten umgearbeitet worden ist (vgl. §§ 69, 70, 227).

He that made bothe sunne and mone
In hevene and erthe for to shyne,
Brynge vs to hevene, with hym to wone
And schylde vs from helle pyne!
Lystnys, and I schal you telle
The lyff off an holy virgyne,
That trewely Jhesu louede wel:
Here name was callyd Kateryne.

Diese Strophe findet sich u. a. auch bei R. Burns (S. 201). Seltener ist die nicht aus vier einreimigen, sondern aus zwei paarweise reimenden Langzeilen durch gleiche eingeflochtene Reime abzuleitende Strophenform *a b a b a c a c* anzutreffen, z. B. bei Wyatt (S. 48).

Die gewöhnliche Art der Verdoppelung ist die, dass zu einer vierzeiligen Strophe eine zweite, geradeso gebaute, aber mit neuen Reimen versehene hinzugefügt wird, wie sie in mittelenglischer Zeit vereinzelt im Early Engl. Psalter. Ps. XLIV, 11 u. 12 vorkommt, desto häufiger aber

im Neuenglischen aus den verschiedensten Versarten gebildet, so z. B. aus fünftaktigen jambischen Versen bei Milton, Psalm VIII (vol. III, S. 29):

O Jehovah our Lord, how wondrous great
And glorious is thy name through all the earth,
So as above the heavens thy praise to set!
Out of the tender mouths of latest bearth,
Out of the mouths of babes and sucklings thou
Hast founded strength, because of all thy foes,
To stint the enemy, and slack the avenger's brow,
That bends his rage thy providence to oppose.

Beliebter sind Strophen dieser Art aus drei- und viertaktigen jambischen, trochäischen und jambisch-anapästischen Versen, öfters mit wechselnden stumpfen und klingenden Reimen (Beispiele s. Metrik II, § 271).

§ 229. Nur ganz vereinzelt begegnet die sechzehnzeilige Verdoppelung dieser Strophe, entsprechend der Formel $^{\text{ababcdcdefeghgh}}_{2}$, bei Th. Moore II, 300, sowie eine andere, achtzeilige Form, reimend $^{\text{abcd.abcd}}_{3}$ bei Rossetti, *The Shadows* (II, 249), die analog einer häufiger vorkommenden sechszeiligen Strophe, reimend *a b c. a b c* gebildet zu sein scheint. Diese Strophe, die als Anlehnung an die im nächsten Paragraphen zu behandelnde Schweifreimstrophe zu bezeichnen ist, kommt namentlich aus viertaktigen jambischen Versen gebildet etwas häufiger vor, so u. a. bei Campbell, *Ode to the Memory of Burns* (S. 79):

Soul of the Poet! wheresoe'er
Reclaim'd from earth, thy genius plume
Her wings of immortality:
Suspend thy harp in happier sphere,
And with thine influence illume
The gladness of our jubilee.

Beispiele für Strophen dieser Art aus anderen Versarten s. Metrik II, § 272.

§ 230. Zweckmäßigerweise schließen sich die sechszeiligen Strophen dieser Art an die vier- und achtzeiligen zweitheiligen, gleichgliedrigen, gleichmetrischen Strophen an. Hierher ist zunächst eine besondere Art der Schweifreimstrophe, deren Wesen und Entstehung erst

bei der Betrachtung der ungleichmetrischen Hauptart derselben näher zu erörtern sein wird, zu rechnen. Die hier zu besprechenden gleichmetrischen, sechszeiligen Strophen haben die nämliche Reimstellung wie die gewöhnliche Schweifreimstrophe, also *aabccb*. Ein Beispiel gewährt ein Lied bei Ritson I, 70:

Sith Gabriel gan grete
Ure ledi Mari swete,
That godde wold in hir lighte,
A thousand yer hit isse,
Thre hundred ful iwisse,
Ant over yeris eighte.

In neuenglischer Zeit kommt diese Strophe recht oft vor, z. B. bei Drayton, *To the New Year* (Poets III, 579), namentlich aber oft aus viertaktigen jambischen Versen gebaut, z. B. bei Suckling in einem Liede (Poets III, 748):

When, dearest, I but think of thee,
Methinks all things that lovely be
Are present, and my soul delighted:
For beauties that from worth arise,
Are like the grace of deities,
Still present with us, though unsighted.

Hier sind die Schweifreimverse durchwegs klingend; in anderen Beispielen sind sie stumpf, die übrigen klingend, öfters sind auch alle stumpf oder alle klingend, gewöhnlich wechseln sie beliebig. Beispiele hierfür, sowie für die nämliche Strophenart aus dreitaktigen trochäischen, zwei- und dreitaktigen jambisch-anapästischen und fünftaktigen jambischen Versen s. Metrik II, § 273. Strophen dieser Art aus zweihebigen Versen, die in mittelenglischen Dichtungen begegnen, sind § 57 citiert worden.

§ 231. Eine nur in neuenglischer Zeit vorkommende seltene Abart ist die mit vorangestellten Schweifreimversen, entsprechend der Formel *abbacc*, die, aus zweitaktigen jambischen Versen gebaut, bei Ben Jonson, *Hymn to God* (Poets IV, 561) und aus viertaktigen trochäischen Versen bei Eliz. Barr.-Browning in *A Portrait* (III, 57) vorkommt (vgl. Metrik II, § 274).

Durch Verdoppelung dieser Strophe entsteht die uns nur in der mittelenglischen Poesie bekannt gewordene zwölfzeilige Strophe mit der Reimstellung *aabccbddbeeb* oder auch mit der künstlicheren Reimordnung *aabaabccbccb*, wie z. B. bei Böddeker, Geistl. Lieder II.

Eine weitere Modification der einfachen sechszeiligen Strophe ist die, dass in jeder Halbstrophe zu den beiden Reimpaaren ein dritter Reimvers hinzugefügt wird, so dass eine achtzeilige Strophe mit der Reimstellung *aaabcccb* entsteht, wovon zwei der frühneuenglischen dramatischen Poesie angehörige, aus zweihebigen Versen bestehende Beispiele oben (§ 62) citiert worden sind.

Die nämliche Strophe, aus zweitaktigen Versen gebildet, kommt in den Coventry Mysteries p. 342 vor. Auch in neuenglischer Zeit begegnet sie öfters, und zwar aus dreitaktigen jambischen Versen zusammengesetzt u. a. bei Longfellow, *King Olaf's Death Drink* (S. 577), ferner auch aus fünf-, vier-, zweitaktigen jambischen und sonstigen Versen bestehend (Beispiele s. Metrik II, § 275).

Einige ungewöhnliche Erweiterungen dieser Strophe, die nach den Formeln $\overset{4}{a\text{-}a\text{-}b\text{-}c\text{-}d\text{-}d\text{-}b\text{-}c}$ $\overset{3}{a\text{-}b\text{-}c\text{-}de\text{-}f\text{-}g\text{-}d}$, $\overset{4}{abbcaddc}$ $\overset{4}{aaaabcccch}$ gebaut sind, finden sich ebenda § 277 durch Beispiele belegt.

Sechzehnzeilige Strophen dieser Art aus zweihebigen Versen, reimend *aaabcccbdddbeeeb*, die in der mittelenglischen Romanzenpoesie häufig begegnen, sind oben (§ 57) citiert und besprochen worden.

II. Ungleichmetrische Strophen.

§ 232. Im Anschluss an den letzten Paragraphen muss hier zuerst die eigentliche Hauptform der Schweifreimstrophe erörtert werden. Die Schweifreimstrophe ist in der Regel aus vier viertaktigen und zwei dreitaktigen Versen zusammengesetzt, welche reimen in der Stellung $\overset{4}{a}\overset{4}{a}\overset{3}{b}\overset{4}{c}\overset{3}{c}\overset{4}{b}$, wie folgende Probe (Böddeker, Geistl. Lieder XVII) zeigen möge:

Lustneþ alle a lutel þrowe,
Ȝe þat wolleþ ou selue yknowe,
Unwys þah y be:

Ichulle telle ou ase y con,
Hou holy wryt spekeþ of mon;
Herkneþ nou to me.

Der dreitheilige Charakter der Halbstrophe, deren letzter Vers, der eigentliche Schweifreimvers, ursprünglich nichts anderes ist als ein Refrain, und der volksthümliche Ursprung der Strophe, die aus volksthümlichen Wechselgesängen, sowie dem daraus hervorgegangenen kirchlichen Responsoriengesang und weiter aus den Sequenzen und Prosen des Mittelalters entstanden ist, wurde schon von Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Laiche, p. 27 nachgewiesen (vgl. Engl. Metrik I, pp. 353—357).

Einem Sequenzenverse wie:

Egidio psallat coetus | iste letus | Alleluia

entspricht in seiner dreifachen Gliederung das erste Glied der oben citierten mittelenglischen Schweifreimstrophe:

Lustneþ alle a lutel þrowe | Ȝe þat wolleþ ou selue y-knowe | Unwys þah y be.

Wenn zwei solche Langverse, die durch den Reim des letzten Gliedes miteinander verbunden sind, während die beiden ersten Glieder derselben mittelst leoninischen Reimes zusammen reimen, zu sechs Kurzversen aufgelöst unter einander geschrieben wurden, so gieng daraus die schon in der mittellateinischen Poesie sehr gebräuchliche und aus dieser in die Poesie der romanischen und germanischen Völker übergegangene Schweifreimstrophe obiger Form hervor. Beliebter noch als diese Form mit stumpfen Reimen der Schweifreimverse war in mittel- und neuenglischer Zeit diejenige mit klingenden Reimen, wofür ein neuenglisches Beispiel citiert werden möge, nämlich die Anfangsstrophe eines Drayton'schen Widmungsgedichtes an *Sir Henry Goodere* (Poets III, 576):

These lyric pieces, short and few,
Most worthy Sir, I send to you,
To read them be not weary:
They may become John Hewes his lyre,
Which oft at Powlsworth by the fire
Hath made us gravely merry.

Auch diese in der ganzen neuenglischen Poesie sehr beliebte Hauptform der Schweifreimstrophe wird theils, wie

in der obigen, mit klingenden Schweifreimen bei stumpfen Reimpaaren, theils mit nur stumpfen Reimen, theils mit beliebiger Verwendung stumpfer und klingender Reime gebildet.

Jambisch-anapästische vier- und dreitaktige Verse werden gleichfalls öfters zu dieser Strophenart verwendet, so u. a. bei Th. Moore, *Hero and Leander* III, 62.

Von dieser Hauptform sind zahlreiche Variationen anzutreffen, so solche aus vier- und zweitaktigen jambischen oder trochäischen, ferner auch aus drei- und zweitaktigen, fünf- und dreitaktigen, sowie fünf- und zweitaktigen jambischen Versen, entsprechend den Formeln $\overset{aabccb}{42\ 42'}$, $\overset{aabccb}{32\ 32'}$, $\overset{aabccb}{53\ 53'}$, $\overset{aabccb}{52\ 52'}$, $\overset{abbacc}{3\ 53\ 5}$ (vorangestellte Schweifreimverse), wofür Metrik II, § 279, Beispiele zu finden sind.

§ 233. Der nächste Schritt der Entwickelung dieser Strophe wird nun durch die mittelst Verdoppelung aus derselben hervorgegangene, zwölfzeilige Schweifreimstrophe, reimend in der Form $\overset{aabccbddbeeb}{43\ 43\ 43\ 43'}$, bezeichnet, wie sie vorliegt in einem Gedicht bei Böddeker, Weltl. Lieder VIII:

Lenten is come wiþ loue to toune,
Wiþ blosmen and wiþ briddes roune,
þat all þis bisse bryngeþ:
Dayes eȝes in þis dales,
Notes suete of nyhtegales,
Vch foule song singeþ.
þe prestlecoc him preteþ oo:
Away is huere wynter woo,
When woderoue springeþ.
þis foules singeþ ferli fele,
Ant wlyteþ on huere wyter wele.
þat al þe wode ryngeþ.

Diese Strophe, für die uns ein neuenglisches Beispiel nicht bekannt geworden ist, war in der mittelenglischen Poesie, sowohl in der Lyrik, als auch in der Legenden- und Romanzendichtung, sowie in der späteren dramatischen Poesie sehr verbreitet (vgl. O. Wilda, Über die örtliche Verbreitung der zwölfzeiligen Schweifreimstrophe in England, Breslauer Dissertation 1887).

§ 234. Von sonstigen Weiterbildungen der Schweifreimstrophe sind zunächst die Erweiterungen hervor-

zuheben, welche durch Hinzufügung eines dritten Verses zu den Hauptversen jeder Halbstrophe entstehen, so dass das Schema einer solchen achtzeiligen Strophe $^{aaabcccb}_{43\ 43}$ ist. Derartige Strophen begegnen in der frühmittelenglischen Lyrik, z. B. Böddeker, Weltl. Lieder X, nebst Refrainstrophe, Polit. Lieder V (vierhebige Hauptverse und zweihebige Schweifreimverse, die wohl nur scheinbar bisweilen einen dreitaktigen Rhythmus annehmen), und auch bei späteren Dichtern, so bei Dunbar, dessen Gedicht *Off the Fenzeit Freir of Tungland* in derselben geschrieben ist; in den *Miracle Plays* war sie ebenfalls beliebt. Gleichmetrische Strophen dieser Art sind schon oben (§§ 230, 231) erwähnt worden.

In der neuenglischen Poesie war diese Strophe gleichfalls sehr verbreitet. Sie begegnet u. a. bei Drayton, *Nymphidia* (Poets III, 177), und zwar mit klingenden Schweifreimversen:

Old Chaucer doth of Topas tell,
Mad Rablais of Pantagruel,
A later third of Dowsabel,
With such poor trifles playing:
Others the like have labour'd at,
Some of this thing and some of that,
And many of they know not what,
But that they must be saying.

Andere Beispiele für diese Strophe, sowie für ähnliche aus vier- und dreitaktigen trochäischen und jambisch-anapästischen Versen s. Metrik II, § 280.

Gewisse Unterarten dieser Strophe bestehen aus drei- und zweitaktigen, vier- und zweitaktigen, vier- und eintaktigen, fünf- und zweitaktigen, sowie fünf- und eintaktigen Versen, entsprechend den Formeln $^{aaabcccb}_{32\ 32}$, $^{aaabcccb}_{42\ 42}$, $^{aaabcccb}_{41\ 41}$, $^{aaabcccb}_{52\ 52}$, $^{aaabcccb}_{51\ 51}$, die Metrik II, § 281, durch Beispiele belegt worden sind.

Nur vereinzelt kommt die zehnzeilige erweiterte Schweifreimstrophe, entsprechend der Formel $^{aaaabccccb}_{43\ 43}$, nämlich bei Longfellow, *The Goblet of Life* (S. 114), vor.

§ 235. Öfters aber begegnen — allerdings nur in neuenglischer Zeit — gewisse Abarten der erweiterten acht- und zehnzeiligen Schweifreimstrophen, in denen die Hauptverse der Halbstrophe von ungleicher Länge sind, wie

z. B. in einem Gedicht bei Congreve, *On Miss Temple* (Poets VII, 568), in welchem der erste Vers jeder Halbstrophe um einen Takt verkürzt erscheint, entsprechend der Formel: $^{aaabcccb}_{3\ 433\ 43}$:

Leave, leave the drawing-room,
Where flowers of beauty us'd to bloom:
The nymph that's fated to o'ercome,
Now triumphs at the wells.
Her shape, and air, and eyes,
Her face, the gay, the grave, the wise,
The beau, in spite of box and dice
Acknowledge, all exells.

Verwandte, Metrik II. §§ 283—285 citierte Strophen entsprechen den Formeln $^{aaabcccb}_{243\ 243}$, $^{abbc-addc-}_{3\ 4\ 23\ 4\ 2}$ (abweichender erster Reim in den Hauptversen), $^{aabbcddeec}_{42\quad 42}$ (zehnzeilig mit neuem Reimpaar in der Halbstrophe), $^{aabbcCaabbcC}_{32\quad 32}$ (analoge zwölfzeilige, durch Refrain in jeder Halbstrophe erweiterte Strophe), $^{ababcdedcc}_{53\quad 53}$ (gekreuzte Reimstellung der Hauptverse).

Zwei ungewöhnliche, streng genommen nicht mehr gleichgliedrige Abarten entsprechen den Formeln $^{abbccdda}_{52\quad 52}$; $^{abac-babc-}_{4\ 2\quad 4\ 2}$.

§ 236. Ein weiterer Schritt in der Entwickelung der Schweifreimstrophe geschah dann dadurch, dass die Hauptverse der Halbstrophe kürzer gemacht wurden als der Schweifvers. Auch für diese Art waren schon die Vorbilder in der mittellateinischen, wie in der provenzalischen und altfranzösischen Poesie vorhanden (vgl. Metrik I, 366). In mittelenglischer Zeit kommt indes diese Strophenform nicht oft vor. Ein Beispiel gewährt Dunbars Gedicht *Of the Ladyis Solistaris at Court* ($^{aabccbddeffc}_{22\ 23\ 23\ 23}$):

Thir Ladyis fair,
That makis repair,
And in the Court ar kend,
Thre dayis thair
Thay will do mair,
Ane mater for till end,
Than thair gud men
Will do in ten,
For ony craft thay can;

So weill thay ken,
Quhat tyme and quhen,
Thair menes thay sowld mak than.

Denselben rhythmischen Bau haben die Verse der alten Ballade *The Notbrowne Maid* in Percy's *Reliques,* vol. II, wo das Gedicht in zwölfzeiligen Strophen aus vier- und dreitaktigen Versen gedruckt ist, während Skeat es in seinen „Specimes of English Literature" in Strophen aus sechs Langzeilen gedruckt hat.

Beide Anordnungen lassen die Verwandtschaft dieses Metrums mit septenarischen Versen deutlich zu Tage treten.

Auch in neuenglischer Zeit ist diese Strophe sehr beliebt. Sie begegnet u. a. bei W. Scott (S. 460: $^{aabccb}_{23\ 23}$), Burns (verdoppelt S. 61: $^{aabccbddeffe}_{23\ 23\ 23\ 23}$, S. 211: $^{aabccbddbccb}_{23\ 23\ 23\ 23}$).

Auch zwei- und dreitaktige jambisch-anapästische Verse werden oft zu solchen Strophen verbunden, vgl. z. B. Cowper (S. 427), Burns (S. 244) etc.

Unterarten dieser Strophe aus anderen Versen, entsprechend den Formeln $^{aabccb}_{45\ 45}$, $^{aabccb}_{46\ 46}$, $^{aabccb}_{35\ 35}$, $^{aabccb}_{34\ 34}$, $^{aabccb}_{24\ 24}$, $^{a-a-b-b-cd-d-e-e-c}_{23\qquad\qquad23}$ finden sich Metrik II, § 286—288, durch Beispiele belegt.

§ 237. Eine kleine Gruppe von Schweifreimstrophen besteht aus solchen Strophenformen, in denen die zweiten Hauptverse kürzer sind als die ersten. So begegnet eine solche Variation einer Schweifreimstrophe aus viertaktigen trochäischen Versen mit verkürztem zweitaktigen zweiten Verse der Halbstrophe, die von Donne zur Übersetzung des 137sten Psalms verwendet worden ist (*Poets* IV, 43), und folgende Form hat:

By Euphrates' flow'ry side
We did 'bide,
From dear Juda far absented,
Tearing the air with our cries,
And our eyes
With their streams his stream augmented.

Die nämliche Strophe ist auch bei Longfellow *Tales of a Wayside Inn* V (S. 552) zu finden. Ähnliche Strophen, entsprechend den Formeln $^{aabccb}_{323323}$, $^{aabccb}_{325325}$, $^{abbacc}_{432432}$ (mit vorangestelltem Schweifreimvers), sind Metrik II, § 289, citiert worden.

§ 238. Auch Anlehnungen *(a b c a b c)* an die Schweifreimstrophe kommen vor; so begegnet eine der Formel $^{a\,b\,c\,a\,b\,c}_{4\,3\,4\,3}$ entsprechende Strophe bei El. Barr.-Browning. *A Sabbath morning at sea* (III, 74):

The ship went on with solemn face:
To meet the darkness on the deep,
The solemn ship went onward:
I bowed down weary in the place,
For parting tears and present sleep
Had weighed mine eyelids downward.

Andere Strophen dieser Art, entsprechend den Formeln $^{a\,b\,c\,a\,b\,c}_{4\,5\,3\,4\,5\,3}$, $^{a\,b\,c\,a\,b\,c}_{2\,4\,2\,4}$, $^{a\,b\,c\,a\,b\,c}_{2\,3\,1\,2\,3\,1}$, $^{a\text{-}b\,a\text{-}b\,c\text{-}d\text{-}e\,d\text{-}e\,c}_{4\,6\quad\quad4\,6}$, finden sich Metrik II, § 290 durch Beispiele belegt.

§ 239. Nicht minder beliebt als die Schweifreimstrophe in ihren verschiedenen Haupt- und Unterarten war und ist in der mittel- und neuenglischen strophischen Dichtung der katalektische Tetrameter oder Septenar, in mittelenglischer Zeit anfangs nur klingend, später klingend und stumpf, in neuenglischer Zeit vorwiegend stumpf und nur ausnahmsweise klingend reimend. Dies Metrum fand in der Auflösung zu vier Zeilen als eine der ältesten und populärsten ungleichmetrischen Strophen zweitheiligen gleichgliedrigen Baues so häufige Verwendung in der englischen Poesie, dass es dort unter der Bezeichnung *The Common Metre* bekannt ist.

Mittel- und neuenglische Proben dieser einfachen Strophenart sind bereits früher (§§ 69, 70, 128, 130—132) sowohl in langzeilig reimender und gedruckter, als auch langzeilig reimender, aber kurzzeilig *(a b c b)* gedruckter, als auch endlich in kurzzeilig reimender *(a b a b)* Gestalt gegeben worden.

Von diesen hat namentlich die kurzzeilig reimende Form und in der verdoppelten Gestalt auch die überspringend oder unterbrochen, also eigentlich langzeilig reimende zahlreiche Analogiebildungen erfahren.

So sind namentlich Strophen aus vier- und dreitaktigen jambisch-anapästischen Versen beliebt, in denen u. a. das berühmte Gedicht von Charles Wolfe, *The Burial of Sir John Moore* (vgl. § 183) geschrieben ist:

Not a drum was heard, not a funeral note,
As his corpse to the rampart we hurried;
Not a soldier discharged his farewell shot
O'er the grave where our hero we buried.

In anderen Gedichten kommen nur stumpfe Reime vor, so u. a. bei Cowper (S. 429).

Strophen dieser Art aus trochäischen, sowie ungleichrhythmische Strophen aus trochäischen nebst jambischen und aus daktylischen nebst jambisch-anapästischen Versen sind seltener anzutreffen (Beispiele s. Metrik II, 292).

§ 240. Aber auch andere Analogiebildungen aus kürzeren und längeren Versarten kommen ziemlich oft vor, so z. B. aus vier- und zweitaktigen Versen ($^{ab-}_{42}$ $^{ab-}_{42}$) u. a. bei Ben Jonson, (Poets IV, 545):

Weep with me all you that read
This little story:
And know, for whom a tear you shed,
Death's self is sorry.

oder eine aus fünf- und viertaktigen Versen ($^{abab}_{5454}$), die u. a. begegnet bei Cowley, *The long Life* (Poets V, 264):

Love from Time's wings hath stol'n the feathers sure,
He has, and put them to his own,
For hours, of late, as long as days endure,
And very minutes hours are grown.

Sonstige ungewöhnlichere Analogiebildungen entsprechen den Formeln $^{abab}_{5353}$, $^{abab}_{3535}$, $^{abab}_{5252}$, $^{abab}_{2525}$, wofür Metrik II, § 298 Beispiele zu finden sind.

Auch Strophen aus paarweise reimenden ungleichmetrischen Versen sind vereinzelt anzutreffen, z. B. nach dem Schema $^{aabb}_{5353}$ bei Donne, *The Paradox* (Poets IV, 39):

No lover saith I love, nor any other
Can judge a perfect lover:
He thinks that else none can or will agree
That any loves but he.

Andere Beispiele s. Metrik II, § 299.

§ 241. Öfter begegnen achtzeilige Verdoppelungen der verschiedenen vierzeiligen Strophenarten — allerdings nicht in mittelenglischer, wohl aber in neuenglischer Zeit —, doch nur Verdoppelungen nach dem Schema $^{ababcdcd}_{43434343}$ kommen in größerer Anzahl vor, und zwar sowohl mit durchgehends stumpfen, als auch mit wechselnden stumpfen und klingenden Reimen. Von der letzteren Art findet sich u. a. ein Beispiel bei Drayton. *To his coy Love* (Poets III, 585):

I pray thee, love, love me no more,
Call home the heart you gave me,
I but in vain that saint adore,
That can, but will not save me:
These poor half kisses kill me quite:
Was ever man thus served?
Amidst an ocean of delight,
For pleasure to be starved.

Viel seltener begegnen achtzeilige, den Formeln $\overset{\text{abcbabcb}}{43434343}$; $\overset{\text{ababcbcb}}{43434343}$ $\overset{\text{abababab}}{43434343}$; $\overset{\text{a-b a-b c-d c-d}}{34\ 34\ 34\ 34}$; $\overset{\text{abcbdefe}}{43434343}$ entsprechende Strophen, und nur die letzte derselben, sowie die gewöhnliche Form *a b a b c d c d*, auch aus trochäischen und jambisch-anapästischen Versen gebildet. Ein Beispiel für die öfters vorkommende letztere Art bietet Cunningham, *The Sycamore Shade* (Poets X, 717):

T'other day as I sat in the sycamore shade,
Young Damon came whistling along,
I trembled — I blush'd — a poor innocent maid!
And my heart caper'd up to my tongue:
Silly heart, I cry'd, fie! What a flutter is here!
Young Damon designs you no ill;
The shepherd's so civil, you've nothing to fear,
Then prythee, fond urchin, lie still.

Beispiele für die anderen Unterarten s. Metrik II, § 295, sowie für die vereinzelt vorkommenden zwölfzeiligen, den Formeln $\overset{\text{abcbdbefdfgf}}{434343434343}$ und $\overset{\text{ab-ab-ab-cd-cd-cd-}}{4\ 34\ 34\ 34\ 34\ 34\ 3}$ entsprechenden Strophen ib. § 296.

§ 242. Auch von den vorhin genannten Analogiebildungen des *Common Metre* sind Verdoppelungen anzutreffen, welche den Formeln $\overset{\text{ab-ab-ab-ab-}}{4\ 24\ 24\ 24\ 2}$; $\overset{\text{ab-ab-cd-cd-}}{3\ 23\ 23\ 23\ 2}$; $\overset{\text{a-ba-bc-dc-d}}{23\ 23\ 23\ 23}$; $\overset{\text{a-ba-bc-dc-d}}{45\ 45\ 45\ 45}$; $\overset{\text{aabbccdd}}{54545454}$ entsprechen.

Namentlich sind hier einige achtzeilige Strophen zu erwähnen, die das mit einander gemein haben, dass die beiden Halbstrophen einander gleichen, diese selbst aber ungleichgliedrigen Bau haben und als solche den im nächsten Kapitel zu behandelnden Strophenarten zuzuzählen sind.

Öfters ist die hierhergehörige Verdoppelung des *Poulter's Measure* anzutreffen, so z. B. *Hymns Anc. and Mod.* Nr. 149:

Thou art gone up on high,
To mansions in the skies:
And round Thy Throne unceasingly
The songs of praise arise.
But we are lingering here.
With sin and care oppressed:
Lord, send Thy promised Comforter,
And lead us to Thy rest.

In derselben Strophenart ist Th. Hood's berühmtes Gedicht *The Song of the Shirt* (S. 183) geschrieben.

Andere Strophen ähnlicher Bauart, entsprechend den Formeln $\overset{aabbccdd}{44254425}$, $\overset{ababcdcd}{4343}$ (Th. Moore, III, 154), $\overset{abbacddc}{3\ 433\ 43}$, $\overset{ababcdcd}{32\ \ 32}$, $\overset{abcadbcd}{32423242}$, sowie einige verwandte zehnzeilige, nach den Formeln $\overset{aabbaccddc}{4\ 24\ 4\ 24}$ (Th. Moore II, 155), $\overset{aabbccddeec}{3252432524}$ u. a. gebaute finden sich Metrik II, §§ 300, 301 durch Beispiele belegt.

KAPITEL 2.

Einreimige, untheilbare und zweitheilige ungleichgliedrige Strophen.

§ 243. Die in der Überschrift genannten verschiedenen Strophenarten werden aus dem Grunde zweckmäßig im Zusammenhange behandelt, weil sie mit einander verwandt sind, insofern die untheilbaren gewöhnlich und öfters auch die zweitheiligen ungleichgliedrigen Strophen einen einreimigen Hauptbestandtheil aufweisen.

I. Einreimige und untheilbare Strophen.

Die einreimigen Strophen lassen sich in ihrer Gesammtheit keiner der anderen Strophenarten unbedingt unterordnen. Vierzeilige und achtzeilige Strophen dieser Art werden allerdings in ihrer syntaktischen Gliederung gewöhnlich einen zweitheiligen, gleichgliedrigen Eindruck machen *(aa; aa. — aaaa; aaaa)*. Sechstheilige können aber sowohl zweitheilig *(aaa; aaa)* als auch dreitheilig *(aa; aa; aa)* sein. Noch unbestimmter ist die Eintheilung der Strophen bei ungerader Verszahl. Jedenfalls macht sich bei diesen einreimigen Strophen kein so bestimmter Unterschied zwischen den Hauptbestandtheilen bemerkbar als bei den bis-

her betrachteten mehrreimigen Strophen, mögen sie nun auf paarweiser oder gekreuzter Reimstellung beruhen.

Dreizeilige Strophen, analog den im nächsten Paragraphen zu besprechenden vierzeiligen gebaut, sind erst in neuenglischer Zeit, aus den verschiedensten Versarten gebildet, ziemlich oft anzutreffen, so z. B. aus dreitaktigen Versen zusammengesetzt bei Drayton, *The Heart* (Poets III, 580):

If thus we needs must go,
What shall our one heart do,
This one made of our two.

Strophen dieser Art aus dreitaktigen trochäischen und daktylischen Versen, ferner häufig aus viertaktigen jambischen, jambisch-anapästischen, trochäischen und daktylischen Versen kommen gleichfalls in neuenglischer Zeit vor. Noch beliebter aber sind solche aus fünftaktigen jambischen Versen, z. B. bei Dryden S. 393, 400 u. a., wohingegen solche aus längeren, z. B. sechstaktigen daktylischen, siebentaktigen trochäischen, jambischen oder jambisch-anapästischen und achttaktigen trochäischen Versen nur vereinzelt bei den neueren Dichtern, wie Tennyson, Swinburne, R. Browning, D. G. Rossetti u. A. anzutreffen sind (vgl. Metrik II, § 303—304).

Erwähnenswert sind auch noch einige in neuenglischer Zeit vorkommende ungleichmetrische Strophen dieser Art, z. B. eine von Cowley nach der Formel $\frac{3\,3\,3}{5\,4\,5}$ gebaute in *Love's Visibility* (Poets V, 273):

With much of pain, and all the art I knew
Have I endeavour'd hitherto
To hide my love, and yet all will not do.

Andere Formen s. Metrik II, § 305.

§ 244. Vierzeilige einreimige Strophen aus viertaktigen Versen, die schon in der mittellateinischen, provenzalischen und altfranzösischen Poesie vorkommen (vgl. Metrik I, S. 369), sind schon früh in der mittelenglischen Dichtung nachweisbar, so u. a. bei Böddeker, Geistliche Lieder IV und VIII. Ersteres beginnt mit folgenden, nur zufällig einen vorwiegend trochäischen Rhythmus aufweisenden Versen:

Suete iesu, king of blysse,
Myn huerte loue, min huerte lisse,
þou art suete myd ywisse,
Wo is him þat þe shall misse.

Suete iesu, myn huerte lyht,
þou art day withoute nyht:
þou ȝeue me streinþe ant eke myht,
Forte louien þe aryht.

Diese einfache Strophenart kehrt auch im Neuenglischen wieder, allerdings, wie es scheint, nur bei einem der frühesten Dichter, nämlich Wyatt (S. 36).

Aus vierhebigen, reimend-alliterierenden Langzeilen gebaut, begegnet sie gleichfalls im Mittelenglischen, z. B. bei Böddeker, Polit. Lieder VII, wie auch aus einfach vierhebigen Langzeilen zusammengesetzt bei Wyatt (S. 147) und Burns (S. 253, 265 etc.).

In der mittelenglischen Poesie werden oft auch septenarische Verse nach mittellateinischem Vorbilde (vgl. Metrik I, S. 90, 91, 370) sowie auch septenarisch-alexandrinische Verse so verwendet, z. B. Böddeker, G. L. XIII:

Blessed be þou, leuedy, ful of heouene blisse,
Suete flur of parays, moder of mildenesse,
Preyȝe iesu, þy sone, þat he me rede and wyssé
So my wey forte gon, þat he me neuer misse.

In neuenglischer Zeit begegnen Strophen dieser Art aus septenarischen Versen nur vereinzelt. Ein Beispiel bietet Leigh Hunt in *The jovial priest's confession* (S. 338), einer Übersetzung des bekannten, Walter Map zugeschriebenen Gedichtes *Mihi est propositum in taberna mori* (vgl. §§ 127, 174). Auch kürzere Verse, z. B. jambische Dreitakter, werden nur selten zu solchen Strophen verwendet, z. B. bei Donne und Denham (Poets IV, 48; V, 677).

§ 245. Untheilbare Strophen benennen wir eine kleine Gruppe anderer Strophen, die mit den obigen verwandt sind. Denn sie bestehen aus einem einreimigen, gewöhnlich drei-, selten zwei- oder vierzeiligen Hauptstrophentheil, zu dem dann ein kürzerer Refrainvers gewissermaßen als *cauda* hinzutritt, der aber doch an und für sich zu unbedeutend ist, um der Strophe einen zweitheiligen Klang verleihen zu können. Wäre dies der Fall, so würden solche Strophen zu den zweitheiligen ungleichgliedrigen Strophen zu rechnen sein, mit denen sie jedenfalls auch nahe verwandt sind.

Dreizeilige Strophen dieser Art begegnen nur im Neuenglischen, so u. a. eine Strophe aus einem fünftaktigen Reimpaar und einem abweichenden zweitaktigen Refrainverse, also: $^{aaB}_{52}$, bei Th. Moore, *Song* (III, 29):

Oh! where are they, who heard, in former hours,
The voice of Song in these neglected bours?
They are gone — all gone!

Andere Strophen haben die Formen $^{aab}_{53}$, $^{aab}_{43}$.

Diese sind jedenfalls analog der schon in mittelenglischer Zeit vorkommenden vierzeiligen Strophenform $^{aaaB}_{43}$ gebildet, die ihr Vorbild in der mittellateinischen und provenzalischen Poesie findet (Metrik I. 373) und in Furnival's *Political, Religious and Love Poems*, p. 4 vorkommt:

Sithe god hathe chose þe to be his knyȝt,
And possesside þe in þi right,
Thou hime honour with al thi myght,
Edwardus Dei gracia.

Ähnliche Strophen finden sich auch bei neuenglischen Dichtern, so $^{aaaB}_{42}$ bei Wyatt, S. 99, $^{aaaB}_{53}$ bei G. Herbert, S. 18 etc.; ferner durchgereimt nach der Formel $^{aaab}_{42}$ $^{aaab}_{42}$ bei Dunbar, *Inconstancy of Love*, und ähnlich nach der Formel $^{aaab}_{43}$ $^{cccb}_{43}$ $^{dddb}_{43}$ bei Dorset (Poets VI, 512); auch fünfzeilige begegnen, z. B. $^{aaaaB}_{42}$ (Wyatt, S. 80).

Ein älteres Gedicht bei Ritson, *Anc. Songs* I. 140, betitelt *Welcom Yol*, ist geschrieben in ähnlicher Vers- und Strophenform, nur mit zweitaktigem Refrainverse und einem der ersten Strophe vorangestellten zweizeiligen Refrain: $^{AB}_{4}$ $^{aaaB}_{42}$; $^{cccB}_{42}$. Eine ähnliche erweiterte Strophenart begegnet auch bei Wyatt (S. 108): $^{A}_{3}$ $^{bbb}_{3}$ $^{AB}_{32}$; $^{A}_{3}$ $^{ccc}_{3}$ $^{AB}_{32}$.

Bei neueren Dichtern kommen auch gleichmetrische Strophen dieser Art vor, z. B. bei Swinburne (Poems II. 108) nach der Formel $^{aaab}_{5}$ $^{cccb}_{5}$ $^{dddb}_{5}$ $^{eeef}_{5}$ $^{gggf}_{5}$ $^{hhhf}_{5}$ und bei Campbell (S. 73) nach der Formel $^{aaab}_{4}$ $^{cccb}_{4}$ $^{dddb}_{4}$ etc.

II. Zweitheilige ungleichgliedrige gleichmetrische Strophen.

§ 246. Diese kommen in größerer Zahl und Mannichfaltigkeit vor, die kürzesten darunter, nämlich die vierzeiligen, jedoch nur in neuenglischer Zeit, so zunächst

Strophen mit der Reimstellung *aaba*, wobei *b* auch als Refrain auftreten kann, wie z. B. bei Sidney, *Astrophel and Stella. Song I*, (Grosart I, 75):

Doubt you to whom my Muse these notes entendeth,
Which now my breast, surcharg'd to musick lendeth!
To you, to you, all song of praise is due,
Only in you my song begins and endeth.

Strophen dieser Art aus viertaktigen jambischen und zweitaktigen jambisch-anapästischen Versen begegnen bei Tennyson, *The Daisy* (S. 270), und Longfellow, *King Olaf and Earl Sigwald* (S. 573).

Auch Strophen mit der Reimstellung *abba* gehören hierher, in denen die beiden Strophenhälften sich wegen der ungleichen Reimstellung nicht gleich, sondern nur ähnlich sind.

Eine solche, aus viertaktigen jambischen Versen gebaut, kommt vor bei Ben Jonson in einer Elegie (Poets IV, 571):

Tough beauty be the mark of praise,
And yours of whom I sing be such,
As not the world can praise too much,
Yet is't your virtue now I raise.

Sowohl diese Strophe, wie auch die gleiche aus trochäischen Versen und andere aus fünftaktigen jambischen oder sonstigen Versen, begegnen öfters (vgl. Metrik II, § 311).

§ 247. Zahlreicher sind fünfzeilige Strophen anzutreffen, so zunächst eine der obigen verwandte, nach der Formel $^{abbaa}_{4}$ gebaute bei Sidney, *Psalm XXVIII* und andere mit einreimiger *frons* oder *cauda* aus verschiedenen Versarten, z. B. $^{aaabb}_{3}$ bei Wyatt S. 128, $^{aabbb}_{4}$ bei Th. Moore III. 122 und Anderen.

Wichtiger sind einige nach der Formel *aabab* gebaute Strophen, die als um einen Hauptvers verkürzte gleichmetrische Schweifreimstrophen anzusehen sind, z. B. $^{aabaB}_{4}$, schon bei Dunbar öfters vorkommend, z. B. in *The Devil's Inquest*, und auch bei Wyatt S. 29:

My lute awake, perform the last
Labour, that thou and I shall waste
And end that I have now begun:
And when this song is sung and past,
My lute! be still, for I have done.

Aus fünftaktigen Versen mit Refrain zusammengesetzt begegnet diese Strophe bei Swinburne, *In an Orchard* (Poems I. 116), aus dreitaktigen bei Drayton, *Ode to Himself* (Poets III, S. 587).

Häufiger ist diese Strophe mit Umstellung der beiden Glieder ($^{abaab}_{4}$), so bei Th. Moore (I, 268):

Take back the sigh, thy lips of art
In passion's moment breath'd to me:
Yet, noi — it must not, will not part,
'Tis now the life-breath of my heart,
And has become too pure for thee.

Auch fünftaktige jambische und dreitaktige jambisch-anapästische u. a. Verse werden so verknüpft, z. B. bei G. Herbert (S. 82), Longfellow, *Enceladus,* nach der Formel $^{abccb}_{3}$ bei Wordsworth I, 248, und nach $^{abccb}_{4}$ bei R. Browning VI, 77. Die verwandte Strophenform *a a b b a*, vermuthlich durch Umstellung der beiden letzten Verse der erstgenannten *(a a b a b)* entstanden, begegnet schon in mittelenglischer Zeit in dem Gedicht *Of the Cuckow and the Nightingale* (Chaucer, Ald Ed. IV, 75):

The god of love, ah! benedicite,
How myghty and how grete a lorde is he!
For he can make of lowe hertys hye,
And highe hertes low, and like for to die,
And harde hertis he can make free.

Der nämlichen Strophe, sowohl aus vier- wie aus fünftaktigen Versen, bedient sich auch Dunbar häufig, z. B. in *On his Heid-Ake, The Visitation of St. Francis* u. a. m. Auch bei neueren Dichtern ist sie, aus denselben wie aus anderen Versen zusammengesetzt, anzutreffen, z. B. aus fünftaktigen jambisch-anapästischen bei Th. Moore II. 153.

Beliebt ist in neuenglischer Zeit auch die aus der vierzeiligen Strophe *a b a b* durch Wiederholung des letzten Reimes hervorgegangene Strophe *a b a b b*, die aus den verschiedensten Versarten gebildet vorkommt, so z. B. bei Carew. *To my inconstant Mistress* (Poets III, 678):

When thou, poor excommunicate
From all the joys of love, shalt see
The full reward, and glorious fate,

Which my strong faith shall purchase me,
Then curse thine own inconstancy.

Betreffs anderer Beispiele aus fünf-, drei-, zweitaktigen Versen vgl. Metrik II, § 317.

Viel seltener begegnet die Strophenform *a b b a b*, welche u. a. bei Coleridge, *Recollections of Love*, vorkommt ($^{abbab}_{4}$).

Fünfzeilige Strophen mit gekreuzter Reimstellung sind gleichfalls nicht selten und kommen z. B. nach der Formel $^{ababa}_{4}$ bei R. Browning, *The Patriot* (IV, 149) vor:

It was roses, roses, all the way,
With myrtle mixed in my path like mad:
The house-roofs seemed to heave and sway,
The church-spires flamed, such flays they had,
A year ago on this very day.

Beispiele aus anderen Versarten s. Metrik II, § 318.

§ 248. Als die einfachste Art gleichmetrischer Strophen dieser Gruppe ist diejenige anzusehen, in der zu der vierzeiligen einreimigen Strophe ein neues Verspaar mit verschiedenem Reim hinzutritt, so dass eine sechszeilige Strophe entsteht. Eine lateinische Strophe dieser Art aus septenarischen Versen ist in Wright's *Pol. Poems* I, 253 zu finden und eine mittelenglische Nachahmung derselben ebenda p. 268 in dem Gedicht *On the Minorite Friars*. Die nämliche Strophe aus vierhebigen Versen gebraucht Minot in dem Gedicht *Of the batayl of Banocburn* (ib. I, 61):

Skottes out of Berwik and of Abirdene,
At the Bannok burn war ȝe to kene:
Thare slogh ȝe many sakles, als it was sene:
And now has king Edward wroken it, I wene.
It es wrokin, I wene, wele wurthe the while:
War ȝit with the Skottes, for thai er ful of gile.

Die *frons* ist mit der *cauda*, die in refrainartiger Weise überall wiederkehrt, durch *concatenatio* verbunden. Zwei andere Gedichte Minots (V und IX) sind in ähnlichen sechs- und achtzeiligen Strophen abgefasst. In der sonst ähnlich gebauten zehnzeiligen Strophe bei Böddeker, Weltl. Lieder I, begegnet Verdoppelung der *frons*.

Eine sechszeilige Strophe dieser Art, entsprechend der Reimformel *a a a b B B* (*B B* = Refrainverse) gebraucht Dunbar

in seinem Gray-Horse-Gedicht und in Luve Erdly and Divine. Letzteres beginnt:

Now culit is Dame Venus brand:
Trew Luvis fyre is ay kindilland,
And I begyn to undirstand,
In feynit luve quhat foly bene:
Now cumis Aige quhair Youth hes bene,
And true Luve rysis fro the splene.

Die nämliche Strophe begegnet auch bei Wyatt S. 137. Andere Formen, die vorkommen, sind: $^{aababb}_{5}$ bei Wyatt, S. 71; $^{abccba}_{4}$ bei John Scott, *Conclusion* (Poets IX. 773); $^{abcbca}_{4}$ bei Tennyson, *A Character* (S. 12):

With a half-glance upon the sky
At night he said, „The wanderings
Of this most intricate Universe
Teach me the nothingness of things".
Yet could not all creation pierce
Beyond the bottom of his eye.

Noch längere gleichmetrische Strophen, die nur vereinzelt begegnen, können hier unerwähnt bleiben (vgl. Metrik II, S. 556).

III. Zweitheilige, ungleichgliedrige, ungleichmetrische Strophen.

§ 249. Ungleichmetrische Strophen zweitheiliger ungleicher Gliederung bilden den Hauptbestandtheil dieser zweitheiligen Strophenarten

Die kürzesten Strophen dieser Art bestehen aus zwei paarweise reimenden ungleichmetrischen Versen, z. B. vier- und fünftaktigen, fünf- und dreitaktigen u. a., die früher (§ 199) erwähnt wurden, aber in der Regel nur in fortlaufenden Reihen, ähnlich wie das *heroic couplet*, nicht strophisch gegliedert, vorkommen.

Auch das *Poulter's Measure* (§§ 138, 198) gehört hierher, welches gleichfalls in der erzählenden Dichtung so verwendet wird, in der Lyrik jedoch auch strophisch vorkommt. In diesem Fall ist es dann in der Regel, wenn auch langzeilig oder unterbrochen reimend ($^{abcb}_{343}$), so doch als vierzeilige Strophe gedruckt, z. B. bei Tennyson, *Marriage Morning* (S. 285):

Light, so low upon earth,
You send a flash to the sun.
Here is the golden close of love,
All my wooing is done.

Noch entschiedener tritt der strophische Charakter zu Tage bei kreuzweiser Reimstellung ($^{abab}_{343}$), wie z. B. in dem bereits in Shakspere's *Hamlet* vom Todtengräber citierten Liede in Percy's *Reliques* I, II, 2, *The Aged Lover renounceth Love:*

I lothe that I did love,
In youth that I thought swete,
As time requires: for my behove
Me thinkes they are not mete.

Diese Strophe kommt sehr oft vor (vgl. Metrik II. § 321, doch selten aus trochäischen Versen gebildet.

Eine ebenfalls seltene, bei Fel. Hemans in *The Stream set free* (VII, 42) vorkommende Abart hat die Form $^{a-bcb}_{343}$.

Verwandt mit der gewöhnlichen *Poulter's-Measure*-Strophe ist eine andere, aus jambisch-anapästischen Versen nach der Formel $^{aaba}_{343}$ gebaute (und zwar *b* mit Mittelreim, also auch durch $^{aabba}_{3\ 2\ 3}$ auszudrücken), die bei Burns mit stumpfen (S. 245) und klingenden (S. 218) *a*-Reimen vorkommt.

Ziemlich oft begegnen vierzeilige Strophen aus zwei ungleich langen Verspaaren, z. B. nach der Formel $^{aabb}_{5\ 4}$ bei Dryden, *Hymn for St. John's Eve:*

O sylvan prophet! whose eternal fame
Echoes from Judah's hills and Jordan's stream,
The music of our numbers raise,
And tune our voices to thy praise.

Andere Formeln, die vorkommen, sind $^{aabb}_{4\ 5}$, oder auch $^{aabb}_{45}$, $^{aabb}_{42}$, $^{aabb}_{432}$, $^{aabb}_{424}$, $^{aabb}_{535}$, oder sogar mit ungleichlangen Versen in beiden Gliedern, wie z. B. $^{aabb}_{4575}$, $^{aabb}_{7426}$, $^{aabb}_{5354}$, $^{aabb}_{5445}$ etc. Beispiele s. Metrik II (§§ 322—324).

Umschließende Reimstellung begegnet gleichfalls, und zwar entsprechen gleichen Reimen auch gleiche Verse, was das Gewöhnliche ist, wie z. B. nach der Formel $^{abba}_{3\ 5\ 3}$ bei Fel. Hemans, z. B. in *The Song of Night* (VI, 94):

I come to thee, O Earth!
With all my gifts! — for every flower sweet dew
In bell, and urn, and chalice, to renew
The glory of its birth;

oder theilweise ungleich lange Verse, z. B. nach der Formel $^{abba}_{5245}$ oder $^{abba}_{43}$ (vgl. Metrik II, § 325).

§ 250. Zahlreich sind Strophen dieser Art mit gekreuzter Reimstellung, und zwar zunächst solche, in denen zwei kürzere Verse zwei längere umschließen oder umgekehrt. z. B. eine nach der Formel $^{abab}_{3\ 53}$ gebaute bei Southey. *The Ebb-Tide* (II, 193):

Slowly thy flowing tide
Came in, old Avon! scarcely did mine eyes,
As watchfully I roam'd thy green-wood side,
Perceive its gentle rise.

Andere Formen, die vorkommen, sind $^{abab}_{2\ 32}$, $^{abab}_{4\ 54}$, $^{abab}_{5\ 45}$ etc. (s. Metrik II, § 326).

Auch drei gleichmetrische und ein entweder kürzerer oder längerer Schlussvers werden so verbunden, wie z. B. nach der Formel $^{abab}_{42}$ bei Pope in seiner *Ode on Solitude* (S. 45):

Happy the man whose wish and care
A few paternal acres bound,
Content to breathe his native air,
In his own ground;

oder bei Cowper nach der Formel $^{abab}_{45}$ in *Divine Love endures no Rival* (S. 418):

Love is the Lord whom I obey,
Whose will transported I perform;
The centre of my rest, my stay,
Love's all in all to me, myself a worm.

Derartige Strophenformen, entweder in diesen oder anderen Versgruppierungen, z. B. $^{abab}_{53}$, $^{abab}_{35}$ etc., sind sehr beliebt (s. Metrik § 326, 327).

Seltener steht ein kurzer Vers voran, z. B. $^{abab}_{3\ 5}$ bei Fel. Hemans, *The Wish* (VI, 249) etc., oder in der Mitte. z. B. nach der Formel $^{abab}_{52\ 5}$ bei G. Herbert, *Church Lock and Key* (S. 61) Beispiel s. Metrik II, §§ 328, 329.

Auch Strophen, bestehend aus einer gleich- und einer ungleichmetrischen Hälfte, sind nicht häufig, wie z. B. bei G. Herbert, *Employment* (S. 51) nach der Formel $\overset{abab}{452}$.

Zahlreicher sind solche aus zwei ungleichmetrischen Hälften, wobei gewöhnlich entweder die beiden mittleren oder zwei getrennt stehende Verse gleichmetrisch sind, z. B. $\overset{abab}{5\ 43}$ bei G. Herbert in *The Temper* (S. 49):

How should I praise thee, Lord! how should my rymes
Gladly engrave thy love in steel,
If what my soul doth feel sometimes,
My soul might ever feel!

oder bei Milton nach der Formel $\overset{abab}{4345}$ in *Psalm V* (vol. III, S. 24):

Jehovah, to my words give ear,
My meditation weigh;
The voice of my complaining hear,
My king and God, for unto thee I pray.

Strophen dieser Art sind in den verschiedensten Versverbindungen sehr beliebt (s. Metrik II, § 330).

§ 251. Unter den fünfzeiligen Strophen sind hier zunächst wieder diejenigen mit paralleler Reimstellung zu erwähnen, zumal da sie auch im Mittelenglischen vorkommen; so begegnet eine nach der Formel $\overset{aaabb}{436}$ gebaute bei Böddeker, G. L. VI:

Wynter wakeneþ al my care,
nou þis leues waxeþ bare:
ofte y sike ant mourne sare,
when hit cómeþ ín my þóht,
óf this wórldes ióie, hóu hit geþ ál to nóht.

Ähnlichen Bau, nämlich entsprechend der Formel $\overset{aaabb}{435}$, hat eine Strophe in einem Gedichte aus dem XV. Jahrhundert bei Ritson, *Ancient Songs* I, 129.

Viel zahlreicher begegnen solche Strophen im Neuenglischen, so u. a. nach folgenden Formeln: $\overset{aaabb}{3\ 5}$ bei Herbert, *Sinne* (S. 58), $\overset{aaabb}{343}$ bei Shelley (III, 244), $\overset{aaabb}{45}$ bei Suckling (Poets III, 734) oder noch unregelmäßigeren Baues, z. B. nach der Formel $\overset{aabbb}{45\ 45}$ bei Cowley, *All for love* (Poets V, 263):

'Tis well, 'tis well with them, say I.
Whose short liv'd passions with themselves can die;
For none can be unhappy who,
'Midst all his ills, a time does know
(Though ne'er so long) when he shall not be so.

Ferner begegnen auch hier wieder die schon früher erwähnten Strophen mit theilweise umschließender Reimstellung, so z. B. eine nach der Formel $^{aabba}_{43}$ gebaute bei Byron, *Oh! snatch'd away* etc. (S. 123):

Oh! snatch'd away in beauty's bloom,
On thee shall press no ponderous tomb;
But on thy turf shall roses rear
Their leaves, the earliest of the year;
And the wild cypress wave in tender gloom.

Beispiele für sonstige Strophenformen, z. B. $^{aabbA}_{5\ 4\ 3}$, $^{abbaa}_{5\ 4\ 5\ 4}$, $^{abbaa}_{3\ 2\ 3}$ etc., s. Metrik II, §§ 332, 333.

In anderen hat der Hauptstrophentheil kreuzweise Reimstellung, so z. B. nach der Formel $^{ababb}_{43}$ bei Edgar Poe, *To Helen* (S. 205):

Helen, thy beauty is to me
Like those Nicean barks of yore
That gently, o'er a perfumed sea,
The weary way-worn wanderer bore
To his own native shore.

Andere vorkommende Strophenformeln sind $^{ababb}_{54545}$, $^{ababb}_{52435}$, $^{ababb}_{43432}$ etc.; seltener dagegen sind die Strophen von der Form $^{abbab}_{3\ 545}$, $^{abbab}_{53\ 5}$ etc. (Beispiele s. Metrik II, § 334.)

Strophen mit durchgeführter Reimkreuzung sind dagegen recht zahlreich, so z. B. nach der Formel $^{ababa}_{43}$ bei R. Browning in *By the Fire-Side* (III, 170):

How well I know what I mean to do
When the long dark autumn evenings come;
And where, my soul, is thy pleasant hue?
With the music of all thy voices, dumb
In life's November too!

Manche andere, auch complicierte Formen, kommen vor, z. B. $^{ababa}_{53}$, $^{ababa}_{52\ 6}$, $^{ababa}_{3\ 435}$ etc. (Beispiele s. Metrik II, § 335).

§ 252. Einen breiten Raum nehmen unter den fünfzeiligen Strophen die um einen Vers verkürzten Schweifreim-

strophen ein, welche schon in mittelenglischer Zeit auftauchen; so begegnet die Form $^{aabab}_{4242}$ als Geleit des in einer verwandten sechszeiligen Strophenform ($^{aaabab}_{4242}$) geschriebenen Gedichtes bei Böddeker, W. L. VII:

Ich wolde ich were a prestelcok,
A bountyng oþer a lauerok.
Swete bryd!
Bituene hire curtel ant hire smok
Y wolde ben hyd.

In neuenglischer Zeit ist die gewöhnliche, aus vier- und dreitaktigen Versen bestehende Strophenform beliebt, also $^{aabab}_{4343}$, wovon auch Abarten vorkommen, wie $^{aabab}_{43}$, $^{aabab}_{5\ 453}$, $^{aabab}_{2\ 43}$ etc. (s. Metrik II, § 336).

Die verwandte Form mit Verkürzung der ersten Halbstrophe ist auch schon in mittelenglischer Zeit, doch gleichfalls nur als Geleit einer anderen Strophenform, nachweisbar, nämlich in den *Towneley-Mysteries* (S. 321—323):

Vnwunne haueþ myn wonges wet,
þat makeþ me roupes rede:
Ne sem i nout þer y am set,
þer me calleþ me fule flet
And waynoun! wayteglede.

Auch diese Strophe begegnet häufig im Neuenglischen, z. B. bei Th. Moore, *Nay, do not Weep* (I, 270), ebenso die der früher erwähnten verwandte, nach der Formel $^{abaab}_{42\ 42}$ gebaute, bei demselben Dichter in *Echo* (II, 211):

How sweet the answer Echo makes
To music at night,
When, roused by lute or horn, she wakes,
And far away, o'er lawns and lakes,
Goes answering light.

Auch aus anderen Versarten und in abweichender, in der ersten Halbstrophe gleichmetrischer Bauart kommt diese Strophe vor, z. B. nach der Formel $^{abaab}_{53\ 53}$, $^{abaab}_{43}$ etc. (Beispiele s. Metrik II, § 337.) Strophen dieser Art werden auch mit drei Reimen gebildet, z. B. $^{abccb}_{3\ 24}$, $^{abccb}_{3\ 23}$, $^{a\text{-}bc\text{-}c\text{-}b}_{4\ \ 2\ 4}$, etc. (Beispiele s. Metrik II, § 338.)

Hieran schließt sich eine andere Gruppe verkürzter Schweifreimstrophen an, in denen nicht einer der paarweise

reimenden Verse, sondern einer der Schweifreimverse fehlt. so z. B. der erste in einer Strophe von der Form *aabbc* bei Wordsworth in *The Blind Highland Boy* (II, 368):

Now we are tired of boisterous joy,
Have ramped enough, my little Boy!
Jane hangs her head upon my breast,
And you shall bring your stool and rest:
This corner is your own.

In einer anderen bei Carew in *Love's Courtship* (Poets III, 707) vorkommenden, nach der Formel $^{aabcc}_{42\,4}$ gebauten, fehlt der Schweifreimvers der zweiten Halbstrophe. Andere Variation aus sonstigen Versarten s. Metrik II, § 338.

Öfters begegnen auch hier Strophen mit drei Reimen in durchgehender gekreuzter Reimstellung von verschiedener Form, so z. B. $^{abacb}_{43}$ bei Longfellow, *The Saga of King Olaf* (S. 565), $^{abcac}_{4342}$ bei Coleridge (S. 197), $^{ababC}_{53}$ bei Fel. Hemans (IV, 119), $^{ababC}_{43}$ bei Th. Moore, *Weep Children of Israel* (II, 322):

Weep, weep for him, the Man of God —
In yonder vale he sunk to rest;
But none of earth can point the sod
That flowers above his sacred breast.
Weep, children of Israel, weep!

Andere Variationen s. Metrik II, § 339.

§ 253. Sechszeilige ungleichgliedrige, ungleichmetrische Strophen kommen im Mittelenglischen nur vereinzelt vor, so u. a. eine nach der Formel $^{aabbba}_{4\quad2}$ gebaute bei Dunbar in dem Gedicht *Aganis Treason.*

Um so häufiger begegnen sie in neuenglischer Zeit, so zunächst solche mit paralleler Reimstellung, z. B. nach der Formel $^{aaaaBC}_{4\quad2}$ in dem Gedicht *The Old and young Courtier* (Percy, *Rel.* II, III, 8):

An old song made by an aged old pate,
Of an old worshipful gentleman, who had a greate estate.
That kept a brave old house at a bountiful rate,
And an old porter to relieve the poor at his gate:
Like an old courtier of the queen's,
And the queen's old courtier.

Beispiele für andere Formen mit ähnlicher Reimstellung, wie $^{aaabbb}_{5\ \ 45}$, oder auch theilweise umschließender Reimstellung, wie $^{abbbba}_{5\ \ 35}$, $^{aabbba}_{42.}$ $^{aabbba}_{4\ \ 2}$ etc., s. Metrik II, § 340.

Besonders beliebt sind auch hier wieder diejenigen Strophen, welche auf dem Princip der Schweifreimstrophe beruhen, und zwar einer verschränkten Form derselben, welche nach provenzalischem Vorbild (vgl. Bartsch, Provenzalisches Lesebuch, S. 46) in der mittelenglischen Poesie nachgebildet wurde. Sie entspricht der Formel $^{aaabab}_{4343}$ und macht den Eindruck, wie auch Wolf, Über die Lais etc., S. 230, Anm. 67, meint, als ob das zweite Glied einer gewöhnlichen Schweifreimstrophe in das erste hineingeschoben wäre; freilich könnte sie auch aus der erweiterten Schweifreimstrophe $^{aaabaaab}_{43\ \ 43}$ durch Verkürzung des zweiten Gliedes um zwei Hauptverse entstanden sein. Als Probe diene die erste Strophe eines Gedichtes bei Böddeker, Geistliche Lieder, XIV:

Ase y me rod þis ender day,
By grene wode to seche play,
Mid herte y þohte al on a may,
Suetest of alle þinge;
Lyþe and ich ou telle may
Al of þat suete þinge.

Diese Strophe begegnet u. a. öfters in den *Towneley Mysteries*, z. B. S. 120–134, 254—269 u. s. w., in neuenglischer Zeit dagegen nur vereinzelt, aus jambisch-anapästischen vier- und dreitaktigen Versen gebaut, bei Campbel, *Stanzas on the Battle of Navarino* (S. 176).

Desto häufiger ist eine mit zweitaktigen Schweifreimversen gebildete, der Formel $^{aaabab}_{4242}$ entsprechende Nebenform derselben in neuenglischer Zeit anzutreffen, namentlich oft bei R. Burns, so u. a. in dem Gedicht *Scotch Drink* (S. 6).

Let other Poets raise a fracas
'Bout vines, an' wines, an' drunken Bacchus,
An' crabbit names an' stories wrack us,
An' grate our lug,
I sing the juice Scotch bear can mak us,
In glass or jug.

Die nämliche Strophenart kommt auch vereinzelt vor in umgekehrter Anordnung der Glieder nach der Formel $^{abaaab}_{43\ \ 43}$, z. B. bei Longfellow, *Voices of the Night* (S. 40).

Andere ungleichgliedrige Abarten der ungleichmetrischen Schweifreimstrophe entsprechen den Formeln $^{aabaab}_{35\ 36}$ (vgl. das Kapitel von den Spenserstanzen), $^{aabccb}_{43.}$ $^{aabccb}_{35.}$ $^{aabccb}_{535}$ $^{5.}$ $^{aabccb}_{424254.}$ $^{abaccb}_{43\ \ 43}$ (verschränkte *frons*), $^{aabcbc}_{43345}$ (verschränkte *cauda*). Beispiele s. Metrik II, § 343.

Als Anlehnungen an die Schweifreimstrophe sind auch hier wieder Strophen mit der Reimstellung *abcabc* anzuführen, die u. a. bei G. Herbert öfters begegnen, z. B. nach der Formel $^{abcabc}_{5\ \ 45}$ in *Magdalene* (S. 183):

When blessed Marie wip'd her Saviour's feet,
(Whose precepts she had trampled on before)
And wore them for a jewell on her head,
Shewing his steps should be the street,
Wherein she thenceforth evermore
With pensive humblenesse would live and tread.

Andere Strophen bei ihm entsprechen den Formeln $^{abccba}_{543435}$, $^{abccba}_{354453}$ etc. Auch bei Th. Moore begegnet, I, 337, eine verwandte Strophe $^{abcbac}_{42\ 42}$, die wegen der Reimstellung ungleichgliedrig ist (vgl. Metrik II, § 344).

§ 254. Unter den siebenzeiligen Strophen ist zunächst aus mittelenglischer Zeit eine bei Dunbar in *The Merchantis of Edinburgh* vorkommende zu nennen, welche nach der Formel $^{aaabBaB}_{4244}$ gebaut und durch die zweimalige Anwendung von Refrainversen ($^{B}_{2}$ und $^{B}_{4}$) interessant ist. Abgesehen von dem ersten, kürzeren Refrainverse ist die Reimstellung dieselbe wie in der verschränkten Schweifreimstrophe, die aber hier gleichmetrisch sein würde:

Quhy will ȝe, merchantis of renoun,
Lat Edinburgh, ȝour nobill toun,
For laik of reformatioun
The commone proffeitt tyne and fame?
Think ȝe naht schame.
That onie other regioun
Sall with dishonour hurt ȝour name!

Auch von den neuenglischen Strophen stehen die meisten in einem näheren oder entfernteren Verhältniss zur Schweif-

reimstrophe. Augenfällig ist die Verwandtschaft in einer nach der Formel $^{aabcccb}_{43\ 43}$ gebauten Strophe bei Wordsworth, *To the Daisy* (III, 42):

Sweet flower! belike one day to have
A place upon thy Poet's grave.
I welcome thee once more:
But He, who was on land, at sea,
My Brother, too, in loving thee,
Although he loved more silently,
Sleeps by his native shore.

In anderen Fällen steht der längere Strophentheil voran, nach der Formel $^{aaabccb}_{43\ 43}$, z. B. F. Hemans, *The Sun* (IV, 251). Sonstige Strophen entsprechen den Formeln $^{aabcccB}_{32\ 32}$, $^{aaabccb}_{23}$.

In einigen Fällen wird die Ungleichgliedrigkeit der sonst gleichgliedrigen Schweifreimstrophe dadurch bewirkt, dass zu dem zweiten Schweifreimverse noch ein mit demselben reimender Vers hinzutritt, so dass Formeln entstehen wie die folgenden: $^{aaBaabB}_{42\ 4\ 2}$, z. B. bei Longfellow, *Victor Galbraith* (S. 503), $^{aabccbB}_{24\ 213}$ bei Th. Moore, II, 106, oder $^{aabc\text{-}c\text{-}bb}_{32\quad\ 3}$ bei demselben in *The Pilgrim* III, 68.

In entfernterer Beziehung zur Schweifreimstrophe stehen solche Formen, die nur noch mit einer Halbstrophe an jene erinnern, z. B. $^{ababccb}_{42\quad 12}$ bei Shelley in *To Night* (III, 62), $^{abccaab}_{3\ 2\ 43}$ ib. *Lines* (III, 86), $^{abbraRr}_{42\ 12}$ bei Tennyson, *A Dirge* (S. 16) (Beispiele s. Metrik II, §347).

§ 255. Auch einige acht-, neun- und zehnzeilige Strophen sind mit der Schweifreimstrophe verwandt, z. B. eine nach der Formel $^{abac;bdde}_{1\ 32\ 4\ 52}$ gebaute achtzeilige bei Herbert in *The Glance* (S. 18) vorkommende oder eine bei Th. Moore in *Thee, thee, only thee* (II, 212) begegnende, nach der Formel $^{a\text{-}a\text{-}Bc\text{-}dc\text{-}dB}_{4\quad 3\quad\ 43}$ gebaute:

The dawning of morn, the daylight's sinking,
The night's long hours still find me thinking
Of thee, thee, only thee.
When friends are met, and goblets crown'd
And smiles are near, that once enchanted
Unreach'd by all that sunshine round.
My soul, like some dark spot, is haunted
By thee, thee, only thee.

Eine bei Wordsworth in *Stray Pleasures* (IV, 12) vorkommende Strophe entspricht der Formel $^{aabccddb}_{23\ \ 23}$.

Eine neunzeilige Strophe Tennysons in *The Lady of Shalott* (S. 28) ist nach der Formel $^{aaaabcccb}_{43}$, eine zehnzeilige desselben Dichters in der an die Herzogin von Edinburgh gerichteten Begrüßungshymne (S. 261) nach der Formel $^{abbaCdeedC}_{52\ \ 53}$ gebaut (vgl. Metrik II, § 349).

Andere hierher gehörige achtzeilige Strophen stehen zum *Common Metre* oder zum *Poulter's Measure* in Beziehung, z. B. $^{ababcdcd}_{43\ \ 43}$ bei Th. Moore (II, 235), $^{ababcdcd}_{43\ 343}$ (ib. II, 277) $^{ababcdcd}_{24232\,42}$ (ib. III, 79) (vgl. Metrik II, § 348).

Elf- und zwölfzeilige Strophen dieser Gruppe sind selten. Beispiele s. Metrik II, § 350.

§ 256. Eine besondere, namentlich in mittelenglischer Zeit sehr beliebte Abart der zweitheiligen, ungleichgliedrigen, ungleichmetrischen Strophen bilden die sogenannten *bob wheel*-Strophen. Diese sind, wie schon oben (§ 214) ausgeführt wurde, zusammengesetzt aus einer in längeren septenarischen, alexandrinischen oder auch vierhebigen Versen abgefassten *frons* und einer durch einen oder mehrere logisch meistens zum Aufgesange gehörige sogenannte *bob*-Verse damit verbundenen, aus kürzeren Versen bestehenden *cauda*. In manchen Fällen kann es wegen des öfters mehrreimigen Charakters der *frons* zweifelhaft sein, ob diese Strophen zu den zweitheiligen oder dreitheiligen gerechnet werden müssen. Jedenfalls stehen sie aber wegen ihres aus zwei völlig ungleichen Theilen bestehenden Baues den ersteren am nächsten.

Eine einfache Strophe dieser Art mit paralleler Reimstellung, entsprechend der Formel $^{AAbB}_{717}$, kommt vor bei William von Shoreham (dort kurzzeilig nach der Formel $^{ABCBdED}_{1\,3\,4\,3\,1\,4\,3}$ gedruckt):

Nou here we mote in this sermon of ordre maky saze,
Then was bytokned suithe wel wylom by the ealde lawe
To aginne,
Tho me made Godes hous and ministres therinne.

Eine sechszeilige derartige Strophe aus Alexandrinern und Septenaren, entsprechend der Formel $^{AABBcC}_{616}$, begegnet in dem Gedicht *On the evil times of Edward II* (Th. Wright, Pol. Songs, p. 323). Einer weiteren Modification

wird diese Strophenart dadurch unterworfen, dass die längeren Verse durch eingeflochtenen Reim zu Kurzversen aufgelöst werden, so die Schlusstrophen eines Gedichtes von Minot (Wright, Pol. Poems and Songs, I, 72), nach der Formel $^{\text{ABABABABcAC}}_{\text{3 1 3}}$. Die letzte Strophe lautet:

King Edward, frely fode,
In Fraunce he will noght blin
To make his famen wode
That er wonand tharein.
God, that rest on rode,
For sake of Adams syn,
Strenkith him maine and mode,
His reght in France to win,
And have.
God grante him graces gode,
And fro all sins us save.

In ähnlicher Strophenform ($^{\text{ABABABABcBC}}_{\text{3 1 3}}$) bewegt sich die Tristrem-Romanze der Hauptsache nach; diejenige des schottischen Gedichtes *Christ's Kirk on the Green* entspricht dagegen der Formel $^{\text{ABABABbB}}_{\text{4 3 4 3 4 3 1 4}}$.

§ 257. In noch größerer Zahl, als Strophen dieser Art aus gleichtaktigen Versen begegnen, kommen solche aus vierhebigen, alliterierend-reimenden oder lediglich reimenden Versen vor. Hierher gehört z. B. das Gedicht bei Böddeker, Polit. Lieder I (vgl. § 51), gebaut nach der Formel $^{\text{AAAABcCB}}_{\text{4 3 1 3 4}}$ oder wohl richtiger $^{\text{AAAAbccB}}_{\text{4 2 1 2 4}}$, also mit dem *bob*-Verse innerhalb der *cauda*. Besser tritt der gewöhnliche Typus zu Tage in dem Gedichte Polit. Lieder VI (Str. 1 citiert S. 91), entsprechend der Strophenform $^{\text{AAAAbccb}}_{\text{4 1 2 2}}$, wo $^{\text{AAAA}}_{\text{4}}$ vierhebige Verse bedeuten, $^{\text{b}}_{\text{1}}$ einen einhebigen *bob*-Vers, also einen halben Halbvers eines Langverses, $^{\text{ccb}}_{\text{2 2}}$ zweihebige Halbverse.

In einer ähnlichen Strophenform, nur mit einer fünfzeiligen *cauda* aus lauter zweihebigen Versen, ist das Gedicht *The Turnament of Tottenham* (Ritson, Anc. Songs I, 85—94), geschrieben, entsprechend der Formel $^{\text{AAAAbcccb}}_{\text{4 2}}$.

Eine weitere Entwicklungsstufe dieser Strophenart wird dann dadurch herbeigeführt, dass auch hier, ähnlich wie bei den oben erwähnten Strophen aus gleichtaktigen Versen, die Halbzeilen der Langzeilen durch eingeflochtenen Reim

mit einander verknüpft werden. Dies geschieht z. B. in dem nach der Formel $^{AAAA}_{4}{}^{bbb}_{12}$ resp. $^{AAAA}_{4124}{}^{bbb}$ etc. (aufgelöst: $^{ABABABABccc}_{2\ 12}$ resp. $^{ABABABABccC}_{2124}$ etc.) gebauten Gedicht bei Böddeker, Polit. Lieder III (S. 90).

Verwandte Strophenformen, namentlich diejenige, gedruckt nach der Formel $^{AAAAbcccb}_{41\ \ 22}$ ($^{ABABABABcdddc}_{21\ \ 22}$) waren sehr verbreitet in den Mysterien-Spielen, so z. B. in den Towneley Mysteries (vgl. pp. 20—34) und sogar in dialogischer Vertheilung der einzelnen Verse oder Verstheile (vgl. Metrik I, S. 390, 391).

Die vierhebigen Langzeilen wechseln hier öfters mit alexandrinischen und septenarischen Rhythmen ab. Ebenso oft begegnen in diesen Spielen Strophen mit achtzeiliger, aus kreuzweise reimenden Langversen bestehender *frons*, die dann der Formel $^{ABABABABcdddc}_{41\ \ 22}$ entsprechen.

Peasse at my bydyng, ye wyghtys in wold!
Looke none be so hardy to speke a word bot I,
Or by Mahoune most myghty, maker on mold,
With this brande that I bere ye shalle bytterly aby:
Say, wote ye not that I am Pylate, perles to behold?
Most doughty in dedes of dukys of the Jury,
In bradyng of batels I am the most bold,
Therfor my name to you wille I descry,
No mys.
I am fulle of sotelty,
Falshod, gylt, and trechery;
Therfor am I namyd by clergy
As mali actoris.

Auch solche Strophen, in denen der erste Vers der *cauda* ein vierhebiger ist, die also der Formel $^{ABABABABCdddc}_{4\ \ 1}$ entsprechen, waren recht beliebt. In dieser Form sind u. a. die zuletzt in vol. 27 der Scottish Text Society 1892 veröffentlichten Dichtungen *„Golagros and Gawane“*, *„The Buke of the Howlat“*, *„Rauf Coilzear“*, *„The Awntyrs of Arthure at the Terne Wathelyne“* geschrieben (vgl. § 52).

In einer interessanten Variation der gewöhnlich vorkommenden Strophenart mit fünfzeiliger *cauda* ist das Gedicht *Of Sayne John the Euaungelist* (E. E. T. S. 26, p. 87), abgefasst. Diese besteht nämlich aus einer achtzeiligen, kreuzweise reimenden *frons* und einer sechszeiligen Schweif-

reimstrophe[1]) aus zweihebigen Versen als *cauda*, entsprechend der Formel $\overset{\text{ABABABABccdccd}}{\underset{4\qquad\quad 2}{}}$.

Betreffs des rhythmischen Baues der für die *cauda* verwendeten Halbverse vgl. die früheren, in § 56 enthaltenen Ausführungen.

§ 258. Die *bob-wheel*-Strophen[2]) erhielten sich im Norden des Landes, in der schottischen Literatur, z. B. bei Alex. Montgomerie, bis in die neuere Zeit hinein (vgl. Engl. Studien V, 490 ff. XX, 56 ff.) und sind vermuthlich von da in die neuenglische Literatur übergetreten, in welcher sie ebenfalls vorkommen, ohne freilich in ihr im entferntesten die Rolle zu spielen wie in der mittelenglischen Poesie.

Auch sind die neuenglischen *bob-wheel*-Strophen nicht als directe Nachbildungen der mittelenglischen anzusehen, sondern stehen zu diesen in einem entfernteren Verwandtschaftsverhältniss. In gewissen Fällen mögen sie von den Odenstrophen beeinflusst worden sein, denen sie thatsächlich nahe stehen, so z. B. in zwei bei Donne (Poets IV, 24 und 39) vorkommenden, den Formeln $\overset{\text{ABABCCddD}}{\underset{4\ 1\ 4}{}}$ und $\overset{\text{AABCCBdDEE}}{\underset{2\ 5\ 4\ \ 5\ 4\ 1\ \ \ 5}{}}$ entsprechenden Strophen; ähnlich in einer von Ben Jonson zu einer Ode an Wm. Sidney (Poets IV, 558) verwendeten Strophe von der Form $\overset{\text{ABccBaddeE}}{\underset{5\ 4\ 1\ 3\ \ \ 2\ 5}{}}$, sowie in einer anderen des Gedichtes *The Dream* (IV, 566) nach der Formel $\overset{\text{AABCCAABbDDEEB}}{\underset{4\ 3\ \ 4\ 5\ 4\ 3\ 1\ \ 3\ \ 4\ 5}{}}$ (vgl. Buch II, Abschnitt II, B, Kapitel 3).

Namentlich bestehen sie, wie in jenen, so in vielen anderen Fällen aus gleichtaktigen, seltener dagegen aus vierhebigen Versen, wie z. B. bei Suckling, der überhaupt diese Strophenarten liebt, in folgender (Poets III, 736), der Formel $\overset{\text{AABccb}}{\underset{4\ 3\ \ 12}{}}$ entsprechenden Strophe:

That none beguiled be by times quick flowing,
Lovers have in their hearts a clock still going;
For though time be nimble, his motions
Are quicker

---

[1]) Diese Strophenart spielt auch in der weniger wichtigen Gruppe der sogenannten ungleichmetrischen *lays*, die hier nicht näher erörtert werden können (vgl. Metrik I, § 168), eine erhebliche Rolle. In diesen Gedichten ist eine strenge strophische Gliederung nicht consequent, sondern nur in einzelnen Partien durchgeführt, in deren Verhältniss zu einander nur eine gewisse Gleichförmigkeit beobachtet wird.

[2]) Vgl. über dieselben noch: Huchown's *Pistel of Swete Susan*, herausgegeben von Dr. H. Köster, Strassburg 1895 (QF. 76), S. 15—36.

And thicker
Where love hath its notions.

Andere bei Suckling vorkommende *bob-wheel*-Strophen aus gleichtaktigen Versen entsprechen den Formeln $\overset{\text{AAabb}}{\text{4 2 3}}$ (ib. III, 47), $\overset{\text{AAABBccCDd}}{\text{4 521 42}}$ (ib. III, 729), $\overset{\text{AABBccdD}}{\text{41 25}}$ (ib. 739).

An die älteren Formen erinnert auch eine bei Dryden begegnende, der Formel $\overset{\text{AABBCCddeec}}{\text{4 23}}$ entsprechende Strophe eines Liedes (S. 339):

Sylvia the fair, in the bloom of fifteen
Felt an innocent warmth, as she lay on the green.
She had heard of a pleasure, and something she guest
By the towzing and tumbling and touching her breast:
She saw the men eager, but was at a loss,
What they meant by their sighing and kissing so close;
By their praying and whining,
And clasping and twining,
And panting and wishing,
And sighing and kissing,
And sighing and kissing so close.

Unter den neueren Dichtern bedienen sich namentlich R. Burns, W. Scott und Th. Moore öfters derartiger Strophen. So begegnet bei R. Burns eine einfache, der Formel $\overset{\text{ABABcB}}{\text{4 34 313}}$ entsprechende, an die Shoreham'sche (vgl. § 256) erinnernde Strophe in *The Farewell* (S. 257):

It was a' for our rightfu' King
We left fair Scotland's Strand;
It was a' for our rightfu' King
We e'er saw Irish land,
My dear;
We e'er saw Irish land.

Ähnliche Strophen finden sich bei Th. Moore nach der Formel $\overset{\text{ABABaB}}{\text{4 34 313}}$ in *Then fare thee well* (II, 273) und nach der Formel $\overset{\text{AB-AB-cB-}}{\text{4 34 31 3}}$ in *Dear Fanny* (III, 72). Andere Strophen dieses Dichters haben eine etwas längere *cauda*, so $\overset{\text{AB-AB-c-c-d-d-AC-}}{\text{4 34 3 14 3}}$ (II, 276) und $\overset{\text{AB-AB-C-C-ddEF-EF-}}{\text{4 2 4}}$ (II, 233).

Eine bei W. Scott in dem Gedicht *To the Sub-Prior* (S. 461) vorkommende, nach der Formel $\overset{\text{AABBccC}}{\text{4124}}$ gebaute Strophe besteht wieder in der *frons* aus vierhebigen Versen:

Good evening, Sir Priest, and so late as you ride,
With your mule so fair, and your mantle so wide:
But ride you through valley, or ride you o'er hill,
There is one that has warrant to wait on you still.
Back, back
The volume black!
I have a warrant to carry it back.

Die meisten dieser Strophen könnten auch wegen des zweitheiligen Baues der *frons* zu den dreitheiligen gerechnet werden.

Andere Strophen können, wenn man sie nicht zu den zweitheiligen zählen will, als aus drei ungleichen Theilen bestehend angesehen werden, so z. B. eine nach der Formel $^{(a)-A-(b)-B-c(d)Db-eeeccC}_{41\ \ 4\ 1\ \ \ 24}$ gebaute, in welcher (a), (b) Mittelreime bedeuten, bei Shelley in *Autumn, A Dirge* (III, 65).

Strophen dieser Art kommen auch bei den Dichtern der Neuzeit, z. B. bei Thackeray, Eliz. Barr.-Browning, Rossetti, vor (vgl. darüber Metrik II, §§ 353, 354).

KAPITEL 3.

Dreitheilige Strophen.

I. Gleichmetrische Strophen.

§ 259. Während sich bei den ungleichmetrischen Strophen, die hier als die älteren auch hätten vorangestellt werden können, der Unterschied zwischen Aufgesang und Abgesang in der Regel durch die Verschiedenheit der Versarten bemerkbar macht, tritt derselbe bei den gleichmetrischen lediglich durch die Verschiedenheit der Reimstellung zu Tage. Aus diesem Grunde sind solche sechszeilige Strophen, in denen zu zwei gleichen Verstheilen ein dritter, ebenso gebauter hinzugefügt wird, die also etwa der Formel $^{aabbcc}_{4}$ entsprechen, wie sie zufällig im *Early English Psalter* öfters, z. B. in Ps. XLIV, Str. 5, vorkommen, nicht im kunstmäßigen Sinne als dreitheilige Strophen zu bezeichnen.

Gleichwohl kommen derartige Strophen ziemlich oft in der neuenglischen Poesie vor, z. B. in einem Liede Carew's (Poets III, 292):

Cease, thou afflicted soul, to mourn,
Whose love and faith are paid with scorn,

For I am starv'd that feel the blisses
Of dear embraces, smiles and kisses,
From my soul's idol, yet complain
Of equal love more than disdain.

Betreffs zahlreicher anderer Verwendungen dieser Strophenart, sowie weiterer Hinweise auf verwandte Strophen aus trochäischen viertaktigen, jambisch-anapästischen vierhebigen, sowie fünf-, sechs- und siebentaktigen Versen vgl. Metrik II, §§ 355, 356.

Selten begegnen Strophen mit der Reimstellung *aaaabb* (z. B. *Early English Psalter* XLIX, 21; Ben Jonson, Poets IV, 574) oder $^{aabbab}_{4}$, z. B. bei Swinburne, Poems I, 248.

Eine im Neuenglischen öfters vorkommende Analogiebildung zu der ersteren Strophe hat gekreuzte Reimstellung: *ababab*. Sie begegnet, aus viertaktigen Versen gebaut, u. a. bei Byron in *She walks in Beauty:*

She walks in beauty, like the night
Of cloudless climes and starry skies:
And all that's best of dark and bright
Meet in her aspect and her eyes;
Thus mellow'd to that tender light
Which Heaven to gaudy day denies.

Dieselbe Strophe aus trochäischen, jambisch-anapästischen dreitaktigen, fünftaktigen etc. Versarten begegnet gleichfalls öfters (vgl. Metrik II, § 358).

Besser tritt schon die Dreitheiligkeit zu Tage in Strophen mit der seltenen Reimstellung *ababbb* oder *ababbx* (Metrik II, § 359).

Erst wenn der Abgesang vom Aufgesang durch die Reimstellung deutlich unterschieden ist, wie in einer der Formel *ababcc* entsprechenden Strophe, ist kunstmäßige Dreitheiligkeit vorhanden. Diese in neuenglischer Zeit beliebte Strophe ist in mittelenglischer Zeit aber nur ganz vereinzelt anzutreffen, so u. a. *Coventry Mysteries*, p. 315.

Im Neuenglischen begegnet sie z. B. bei Surrey in *A Prayse of his Love* (S. 31):

Give place, ye lovers, here before
That spend your boasts and brags in vain;
My Lady's beauty passeth more

The best of yours, I dare well sayen,
Then doth the sun the candle light,
Or brightest day the darkest night.

Aus denselben Versen zusammengesetzt kommt sie vor bei vielen anderen Dichtern. Nicht minder beliebt sind Strophen dieser Art aus viertaktigen trochäischen (vgl. S. 283) oder vierhebigen, sowie ferner namentlich auch aus fünftaktigen Versen, z. B. in Shakspere's *Venus and Adonis* (vgl. Metrik II, §§ 360, 361).

Strophen dieser Art dagegen mit vorangestellter Stirn und folgenden Wenden nach der Formel *a a b c b c* (vgl. S. 283) oder mit einem von den beiden Stollen eingeschlossenen Abgesang (vgl. S. 284) nach der Formel *a b c c a b* sind selten (vgl. Metrik II, ib. § 362).

§ 260. Beliebter noch als die sechszeiligen sind in mittel- und neuenglischer Zeit die siebenzeiligen Strophen.

Als Vorbild diente hier die altfranzösische Lyrik. Für die siebenzeilige Strophe war namentlich die Reimstellung *a b a b b c c* beliebt. Aus viertaktigen Versen zusammengesetzt kann diese Strophe aber erst Mitte des 15. Jahrhunderts bei Lydgate in dessen *Minor Poems* (*Percy Society*, 1840), p. 129, sowie aus vierhebigen Versen gebaut in den *Chester Plays*, p. 1—7 und p. 156—158 nachgewiesen werden. Es ist jedoch anzunehmen, dass sie schon früher bekannt war, schon deshalb, weil viertaktige Verse ja viel eher in Gebrauch kamen als fünftaktige, und jene Strophe, aus fünftaktigen Versen gebildet, schon zum erstenmale, so weit bis jetzt nachgewiesen, bei Chaucer in dessen *Compleynte of the Dethe of Pite* und seitdem in vielen anderen Gedichten von ihm (z. B. *Troylus and Chryseyde, The Assembly of Fowles, The Clerkes Tale* etc.) und bei manchen seiner Nachfolger, so u. a. auch in *The Kingis Quair* König Jakobs I. von Schottland, verwendet wurde. Dass diese Strophe aber deshalb, weil jener königliche Dichter in ihr sein bekanntes Gedicht abgefasst hatte, *Rhyme Royal* genannt worden sei, wie von Einigen behauptet wird, ist falsch. Diese Benennung rührt vielmehr, wie schon Guest (II, 359) erwähnt hat, her von dem französischen Ausdruck *chant-royal*, womit man gewisse, zu Ehren Gottes oder der h. Jungfrau in ähnlichen Strophen geschriebene Gedichte

zu bezeichnen pflegte, die bei den poetischen Wettkämpfen zu Rouen zur Wahl eines Königs vorgetragen wurden. Chaucers Verse an seinen Schreiber Adam, die er in dieser Strophenform abfasste, mögen hier nach dem Text von John Koch (Chaucer's *Minor Poems,* Berlin 1883) als Probe einer solchen dienen:

Adam scriveyn, if euer it þe bifalle
Boece or Troylus for to writen newe,
Under þi lokkes þou most haue þe scalle,
But after mi making þou write trewe.
So oft a day I mot þi werk renewe
It to correcte and ek to rubbe and scrape,
And al is þurh þi negligence and rape.

Im Neuenglischen war diese schöne Strophe, deren sich u. a. Shakspere für seine Dichtung *Lucrece* bediente, im ausgehenden 16. Jahrhundert noch recht beliebt, kam dann aber leider fast ganz außer Gebrauch (vgl. Metrik II, § 364).

Auch aus zwei-, drei- oder viertaktigen Versen gebildet begegnet sie fast nur in frühneuenglischer Zeit (ib. § 363).

Einige Abarten dieser Strophe, meist aus drei-, vier- oder fünftaktigen Versen gebaut, entsprechen den Formeln $^{ababccb}_{4}$, z. B. bei Akenside, *Book I, Ode III,* $^{ababcbc}_{5}$; (Spenser, *Daphnaïda,* S. 542), $^{ababcbc}_{2}$ (R. Browning, VI, 41). Andere Formen siebenzeiliger Strophen sind $^{ababcca}_{4}$ $^{aabbcca}_{4,}$ $^{aabbacc}_{4,}$ $^{ababCdC}_{3,}$ $^{aabbccc}_{4,}$ $^{ababccc}_{4,}$ $^{ababccc}_{5,}$ $^{abaccdd}_{6}$ (Beispiele s. Metrik II, §§ 365, 366).

§ 261. Auch achtzeilige gleichmetrische Strophen sind sowohl in mittel- wie auch in neuenglischer Zeit recht häufig anzutreffen, wenn sie auch nicht ganz so oft begegnen wie die sechs- und siebenzeiligen.

Die zunächstliegende Form *ababbaba,* die vermuthlich aus der einfachen gleichgliedrigen Strophe *abababab* durch Umstellung der Reime des zweiten Gliedes entstanden ist, kommt in mittelenglischer Zeit nur vereinzelt vor, so in den Digby-Spielen aus viertaktigen Versen gebaut und ist in dieser Form auch in neuenglischer Zeit nicht oft zu finden, so z. B. bei Wyatt, S. 118, 135, und bei demselben Dichter aus fünftaktigen Versen ($^{ababbaba}_{5}$) S. 135.

Desto wichtiger ist in mittel- und neuenglischer Zeit die Hauptform der achtzeiligen Strophe, reimend *ababbcbc,*

anzutreffen, die aus jener durch Einfügung eines neuen Reimes im sechsten und achten Verse entstand und ihr Vorbild gleichfalls in einer beliebten Balladenstrophe der altfranzösischen Lyrik fand.

Diese Strophenart ist in mittelenglischer Zeit sehr oft, sowohl aus vierhebigen Versen gebildet (z. B. in *The Lyfe of Joseph of Armathia*, E. E. T. S. *vol.* 44 und *On the death of the Duke of Suffolk*, Wright, *Polit. Poems* II, 232), als auch namentlich aus viertaktigen und fünftaktigen Versen zusammengesetzt, anzutreffen. Je ein Beispiel möge hier von beiden Strophenarten folgen; von der aus viertaktigen Versen gebildeten zunächst das von Böddeker, Polit. Lieder VIII, mitgetheilte:

Alle þat beoþ of huerte trewe,
A stounde herkneþ to my song
Of duel, þat deþ haþ diht us newe
þat makeþ me syke ant sorewe among!
Of a knyht, þat wes so strong
Of wham god haþ don ys wille;
Me þuncheþ þat deþ haþ don vs wrong,
þat he so sone shal ligge stille.

Viele andere Beispiele sind bei späteren Dichtern, so bei Minot, Lydgate, Dunbar, Lyndesay, sowie in der neuenglischen Poesie bei Wyatt, S. 119, Burns, S. 59, W. Scott, S. 160 etc. zu finden.

Strophen dieser Art aus zweihebigen und dreitaktigen Versen sind selten; sie kommen vor u. a. in Percy's *Rel.* II, II, 3; Wyatt, S. 41.

Von derselben Strophe aus fünftaktigen Versen war das erste Beispiel wohl von Chaucer mit seinem *ABC* geboten, wovon die Anfangsstrophe folgen möge:

Almyghty and almerciable Quene,
To whom al this worlde fleeth for socoure
To have relees of synne, of sorowe, of teene!
Gloriouse Virgyne, of alle floures flour,
To thee I flee confounded in errour!
Help, and releve thow mighty debonayre,
Have mercy of my perilouse langour!
Venquysshed hath me my cruel adversayre.

Dieselbe Strophe wendet Chaucer noch in anderen kleineren Gedichten an, ferner auch in *The Monkes Tale;* außerdem ist sie häufig bei Lydgate, Dunbar, Kennedy, seltener bei neuenglischen Dichtern, wie z. B. Spenser, *Shepheard's Cal. Ecl.* XI, S. Daniel, *Cleopatra* etc. zu finden.

Vereinzelt kommen einige andere achtzeilige Strophenarten vor, so eine der Formel *ababbccb* entsprechende in Chaucer's *Complaynt of Venus* und in dem *Flyting* von Dunbar und Kennedy. Strophen nach der Formel $^{aabbcdcd}_{4}$ begegnen in einem Liebeslied (Rel. Ant. I, 70—74) oder in neuenglischer Zeit Strophen von der Gestalt $^{a\text{-}ba\text{-}bccd\text{-}d\text{-}}_{4}$ (Sidney, Psalm XLII), $^{abababcb}_{4}$ (W. Scott, *Hellvellyn,* S. 472), $^{a\text{-}ba\text{-}bc\text{-}c\text{-}d\text{-}d\text{-}}_{2}$ (Th. Moore, II, 129) und verschiedene andere Abarten (vgl. Metrik II, §§ 369—371).

Auch achtzeilige, mit Schweifreimstrophen combinierte Formen, z. B. $^{aabaabcc}_{4}$, $^{aabccddb}_{4}$ u. a., sind nur in selteneren Fällen anzutreffen, so z. B. $^{aabaabcc}_{4}$ bei Spenser, Epigrams III (S. 586) oder $^{aabccddb}_{4}$ mit von den Stollen umschlossenem Abgesange bei Th. Moore (II, 128). Die letztere Erscheinung tritt auch zu Tage in Strophen, wie $^{AAbcbcAA}_{4}$ (ib. II, 314), $^{aabcbcdd}_{4}$ (Wordsworth, II, 267 etc.) u. a. (vgl. Metrik II, §§ 372, 373).

§ 262. Selten tauchen Strophen von noch größerem Umfang in der mittelenglischen Poesie auf. Eine neunzeilige, aus der *Rhyme-Royal*-Strophe durch Erweiterung der Stollen um je einen Vers hervorgegangene, der Formel $^{aabaabbcc}_{5}$ entsprechende, die übrigens auch auf der Schweifreimstrophe beruhen könnte, findet sich bei Chaucer in seiner *Complaynt of Mars,* eine andere, $^{aabaabbab}_{5}$, in seiner *Complaynt of Faire Anelyda* und in Dunbar's *Goldin Terge.*

Eine verwandte Strophe, entsprechend der Formel $^{aabccbdbd}_{4}$ begegnet im Neuenglischen bei John Scott, *Ode* XII. Andere Strophenarten, die dort vorkommen, beruhen auf paralleler Reimstellung, wie $^{aaabbbccc}_{4}$ bei Walter Scott, *Lady of the Lake* (S. 187) und namentlich auf völlig oder theilweise durchgeführter Reimkreuzung, z. B. nach der Formel $^{ababcccdd}_{5}$ bei Wyatt, S. 121.

My love is like unto th'eternal fire,
And I as those which therein do remain;

Whose grievous pains is but their great desire
To see the sight which they may not attain:
So in hell's heat myself I feel to be,
That am restrain'd by great extremity,
The sight of her which is so dear to me.
O! puissant Love! and power of great avail!
By whom hell may be felt ere death assail!

Sonstige Formen sind $^{ababbdcd}_{5}$, $^{ababbcbcc}_{5}$, $^{ababcdcdR}_{4}$, $^{ababcdcdd}_{4}$ etc. (Beispiele s. Metrik II, §§ 374—376.)

§ 263. Von zehnzeiligen Strophen ist aus mittelenglischer Zeit anzuführen eine mit den zwei erwähnten neunzeiligen verwandte, nach der Formel $^{aabaabbaab}_{5}$ gebaute, bei Chaucer in dem *Envoy* zu *Complaynt of Mars and Venus* vorkommende und eine zweite, der Formel $^{ababbccbbb}_{4}$ entsprechende, in dem Gedicht *Long Life* (E. E. T. S. 49, p. 156, citiert Metrik I, S. 421).

Unter den neuenglischen Strophen beruhen wieder mehrere auf Zusammensetzungen mit Schweifreimstrophenformen, so z. B. eine nach der Formel $^{aab-ccb-ddee}_{4}$ gebaute bei Prior in *The Parallel* (Poets VII. 507):

Prometheus forming Mr. Day,
Carv'd something like a man in clay.
The mortal's work might well miscarry;
He, that does heaven and earth control,
Alone has power to form a soul,
His hand is evident in Harry.
Since one is but a moving clod,
T'other the lively form of God;
'Squire Wallis, you will scarce be able
To prove all poetry but fable.

Verwandten Bau hat eine Strophe aus trochäischen Versen, reimend $^{aabccbdddb}_{4}$, bei Tennyson in *The Window* (S. 284). Öfters begegnet die Formel $^{ababccdeed}_{4}$ (zwei Stollen = Stirn, nebst einer Schweifreimstrophe als zwei Wenden), so bei Akenside, *Book* I, *Ode* II (Poets IX, 773).

Andere Strophen beruhen wieder auf paralleler Reimstellung, *aabbccddeE* (wo *eE* den Abgesang bildet), z. B. bei W. Scott, *Soldier, Wake* (S. 465) und namentlich auf

kreuzweiser Reimstellung bei achtzeiligem Aufgesange, z. B. $^{ababcdcdee}_{5}$, $^{ababcdcdee}_{4}$ oder bei vierzeiligem, wie $^{aabbcdcdee}_{4}$, $^{aabbcddede}_{3}$, $^{ababbccdcD}_{5}$, letztere die u. a. von Swinburne öfters, z. B. Poems II, p. 126, 215, 219 etc, nachgebildete Balladenstrophe etc. (Beispiele s. Metrik II, § 379—381.)

§ 264. Elfzeilige Strophen kommen in mittelenglischer Zeit, wenn überhaupt, so jedenfalls sehr selten und auch bei den neuenglischen Dichtern nur vereinzelt vor. Zu erwähnen ist hier namentlich die von Swinburne nachgebildete altfranzösische Balladen-, respective Chant-Royal-Strophe nach dem Schema $^{ababccddedE}_{5}$ in einer *Ballad against the Enemies of France* (Poems II, 212; vgl. Metrik II, § 382).

Viel häufiger begegnen zwölfzeilige Strophen, und zwar schon in mittelenglischer Zeit, so eine aus viertaktigen Versen gebaute, entsprechend der Formel *abababababcbC* mit Bindung der Strophen durch *concatenatio* zu einzelnen Gruppen in dem schönen Gedicht *The Pearl* (E. E. T. S. vol. 1, p. 1; ferner ib. vol. 15, p. 161, 205, 215; vol. 24, p. 12, 18, 79), eine andere, aus vierhebigen Versen nach der Formel *abababababcdcd,* bei Böddeker, Polit. Lieder II, und aus viertaktigen, neben anderen Strophenformen *(abababababab, ababcdcdefef),* in dem Gedichte Kindheit Jesu (ed. Horstmann, Heilbronn 1878).

Namentlich aber im Neuenglischen sind zwölfzeilige Strophen in erheblicher Anzahl anzutreffen, und zwar meist solche, die aus drei gleichen, auf Reimkreuzung beruhenden Theilen bestehen, in deren Bau theils gar kein Unterschied zu Tage tritt, wie z. B. in einer Strophe bei Prior (Poets VII, 402), nach der Formel $^{ababcdcdefef}_{4}$, theils aber der aus den letzten vier Versen bestehende Refrain den Abgesang bildet, z. B. bei Th. Moore in *Song on the Birthday of Mrs....* (I, 260):

Of all my happiest hours of joy,
And even I have had my measure,
When hearts were full, and ev'ry eye
Hath kindled with the light of pleasure,
An hour like this I ne'er was given,
So full of friendship's purest blisses;
Young Love himself looks down from heaven,

To smile on such a day as this is.
Then come, my friends, this hour improve,
Let's feel as if we ne'er could sever;
And may the birth of her we love
Be thus with joy remember'd ever!

Öfters kommen gewisse Modificationen dieser Strophenart vor, so namentlich solche, in denen der vierzeilige Refrain nicht nur den Schluss, sondern auch den Anfang der Strophe bildet (gewöhnlich aber nur in der ersten Strophe des Gedichtes, während der Refrain in den übrigen nur zum Schluss vorkommt), zum Beispiel $^{ABABcdcdABAB}_{3}$ (Str. 1), $^{dedefgfgABAB}_{3}$ (Str. 2), $^{hihiklklABAB}_{3}$ (Str. 3), bei Th. Moore, *Drink to her* (II, 130), dieselbe Strophe aus vierhebigen Versen findet sich ib. II, 207, aus zweihebigen ib. III, 20. Seltenere Strophenarten dieser Gattung siehe Metrik II, §§ 385, 386.

Eine dreizehnzeilige Strophe, gebaut nach der Formel $^{ababbcbcdeed}_{4}$, begegnet in dem mittelenglischen Gedicht *The Eleven Pains of Hell* (E. E. T. S. 49, p. 210), eine andere, der Formel $^{a-a-Bc-c-Bd-d-d-be-e-B}_{3}$ entsprechende bei Th. Moore: *Go where glory waits thee* (II, 112). Betreffs einer fünfzehn- und achtzehnzeiligen Strophe vgl. Metrik II, § 387.

II. Ungleichmetrische Strophen.

§ 265. Es hätten hier bei den dreitheiligen Strophen, wie schon § 259 angedeutet, die ungleichmetrischen als die älteren den gleichmetrischen vorangestellt werden können, wenn es sich nicht doch aus praktischen Rücksichten empfohlen hätte, bei der allgemeinen Anordnung zu bleiben. Denn sonst hätten wir hier ebenfalls, entgegen unserem sonst stets in diesem zweiten, vom Strophenbau handelnden Buche durchgeführten Plan die umfangreicheren, complicierteren Strophen zum Theil den kürzeren, einfacheren voranstellen müssen, da die meisten der letzteren in mittelenglischer Zeit nicht vorkommen, sondern nur im Neuenglischen, während es doch in der Natur der Sache liegt, dass das Fehlen der einfacheren, kürzeren, auf sonst in mittelenglischer Zeit bekannten und befolgten Principien beruhenden Strophengebilde nur als ein rein zufälliger und noch dazu durch neue Publi-

cationen jeden Augenblick widerlegbarer Umstand angesehen werden kann.

Wir betrachten daher die hierhergehörigen Strophen im Folgenden nach der Reimstellung und weiter hauptsächlich nach der Länge der Verszeilen, aus denen sie bestehen, geordnet und beginnen mit denjenigen sechszeiligen Strophenformen, die bei paralleler Reimstellung gleichmetrischen Aufgesang haben.

Eine hübsche Strophenform nach der Formel $^{aabbcc}_{3\ 4}$ bietet das Lied *The Fairy Queen* (Percy *Rel.* III, II, 26):

Come, follow, follow me,
You, fairy elves that be:
Which circle on the greene,
Come, follow Mab, your queene.
Hand in hand let's dance around
For this place is fairye ground.

Verwandte Formen sind $^{aabbcc}_{4\ 5}$, $^{aabbcc}_{45}$, $^{aabbc-c-}_{6\ \ 5}$, $^{aabbcc}_{43}$ (bei Th. Moore, *The Wandering Bard* II, 230) u. a. m. (vgl. Metrik II, § 389).

Eine andere Gruppe wird repräsentiert durch sechs paarweise reimende Verse von ungleicher Länge, z. B. nach den Formeln $^{aabbcc}_{545454}$ (Sidney, *Psalm XXXIX*) $^{aabbcc}_{636363}$ (ib. Psalm II), oder durch Strophenformeln wie die folgenden: $^{aabbcc}_{5252\ 5}$, $^{aabbcc}_{4545\ 4}$, beliebt bei Herbert und Cowley, oder solche wie $^{aabbcc}_{54\ 354}$, $^{aabbcc}_{43\ 4}$ (bei Th. Moore, *St. Senanus and the Lady* II, 203), in denen die beiden Stollen den Abgesang umschließen (vgl. Metrik II, §§ 390—392).

Ähnliche Strophen mit kreuzweiser Reimstellung kommen gleichfalls öfters vor, namentlich Strophen, die aus drei durch eingeflochtene Reime aufgelösten Septenaren bestehen, nach der Formel $^{a-b-ab-ab-}_{4\ \ 34\ 34\ 3}$, z. B. bei Th. Moore in *The Gazelle* (II, 293):

Dost thou not hear the silver bell,
Thro' yonder lime-trees ringing?
'Tis my lady's light gazelle,
To me her love thoughts bringing,—
All the while that silver bell
Around his dark neck ringing.

Andere Beispiele s. Metrik II, § 393.

§ 266. Beliebter sind die besser gegliederten Strophen, welche der auch in der gleichmetrischen Gruppe begegnenden Formel *ababcc* entsprechen. Diese Strophen kommen hier in mannichfachen Variationen vor, z. B. eine bei Cowper, *Olney Hymns* (S. 25) nach der Formel $^{ababcc}_{3\ 4}$:

By whom was David taught
To aim the deadly blow,
When he Goliath fought,
And laid the Gittite low?
Nor sword nor spear the stripling took,
But choose a pebble from the brook.

Zahlreiche andere Beispiele s. Metrik II, § 394, wo auch Strophen, entsprechend den Formeln $^{ab\text{-}ab\text{-}cc}_{3\ 4}$, $^{ababCC}_{3\ 4}$; $^{a\text{-}ba\text{-}bcc}_{3\ 5}$, $^{ababcc}_{4\ 5}$, $^{a\text{-}ba\text{-}bcc}_{4\ 6}$ u. a. m. citiert sind.

Auch das umgekehrte Längeverhältniss der Verse des Auf- und Abgesangs begegnet ziemlich oft, z. B. in Strophen von der Form $^{ababcc}_{54}$, $^{ababcc}_{53}$, $^{ababcc}_{545}$ etc., die aber namentlich bei älteren Dichtern, wie Cowley, Herbert u. A. vorkommen, sowie aus kürzeren Versen, z. B. $^{ababcc}_{4\ 3}$, $^{ababcc}_{4\ 2}$ auch bei späteren, z. B. Th. Moore. Bei Cowley begegnet vereinzelt auch eine Strophe mit vorangestellter Stirn nach der Formel $^{aabcbc}_{5\ \ 4}$, bei Th. Moore (III, 87) eine andere mit zwischen die Stollen gestelltem Abgesange nach der Formel $^{a\text{-}bcca\text{-}b}_{5\ 3\ \ 5}$.

Eine andere Gruppe besteht aus solchen Strophen, in denen auch die Verse des Aufgesangs unter einander, den Reimen entsprechend, von verschiedener Länge sind, und zwar begegnen auch hier wieder die verschiedenartigsten Combinationen. Beliebt sind namentlich solche Strophen, die im Aufgesang septenarischen Rhythmus haben, wie z. B. die der Formel $^{ababcc}_{4343\ 4}$ entsprechende Strophe des schönen Cowper'schen Gedichtes *The Castaway* (S. 400):

Obscurest night involved the sky,
The Atlantic billows roared,
When such a destined wretch as I,
Washed headlong from on board,
Of friends, of hope, of all bereft,
His floating home for ever left.

Betreffs anderer Beispiele dieser Strophe, sowie verwandter Formen, z. B. $^{ababcc}_{4343\ 5}$, $^{ababcc}_{434345}$, $^{ababcc}_{333345}$, $^{ababcc}_{4242\ 4}$, $^{ababcc}_{5454\ 5}$ und ähnlicher, die namentlich bei älteren Dichtern, wie Browne, Carew, Cowley, Waller, Herbert, vorkommen, oder anderer Strophen nach den Formeln $^{ababcc}_{3434\ 4}$, $^{ababcc}_{2424\ 5}$, die dort gleichfalls begegnen, vgl. Metrik II, § 397.

Verwandt mit diesen Strophen sind einige andere, seltener vorkommende, die als Erweiterungen des sogenannten *Poulter's Measure* durch Hinzufügung eines zweiten alexandrinischen oder septenarischen Verses anzusehen sind und den Formeln $^{abcbdd}_{343}$ oder $^{abcbdd}_{34343}$ entsprechen (Beispiele s. Metrik II, § 398).

§ 267. Siebenzeilige Strophen sind in großer Zahl anzutreffen und in mancherlei Arten, zunächst wieder solche, die parallele Reimstellung und gleichmetrischen Aufgesang haben, z. B. nach den Formeln $^{aabbccc}_{425}$, $^{aabbccc}_{4\ 5}$ meist bei älteren Dichtern, wie Cowley, Sheffield u. a., vorkommend, oder nach der Formel $^{aabbrrR}_{4\ 2\ 4}$ aus vier- und zweitaktigen jambisch-anapästischen Versen bei Th. Moore in *The Legend of Puck the Fairy* (III, 128):

Would'st know what tricks, by the pale moonlight,
Are play'd by me, the merry little Sprite,
Who wing through air from the camp to the court,
From king to clown, and of all make sport;
Singing, I am the Sprite
Of the merry midnight,
Who laugh at weak mortals, and love the moonlight.

Selten begegnen Strophen dieser Art mit ungleichmetrischem Aufgesang, z. B. nach der Formel $^{aabbccc}_{4545\ 45}$ bei Donne in *Love's Exchange* (Poets IV, 30).

Zahlreicher sind Strophen dieser Art mit theilweise gekreuzter Reimstellung vertreten, z. B. Strophen mit der Reimstellung der *Rhyme-Royal*-Strophe nach der Formel $^{ababbcc}_{35}$, vorkommend bei S. Daniel, *A Description of Beauty:*

O Beauty, (beams, nay, flame
Of that great lamp of light)
That shines a while with fame,
But presently makes night!
Like winter's shortliv'd bright,

Or summer's sudden gleams;
How much more dear, so much loss-lasting beams.

Verwandte Strophenformen sind gebaut nach den Formeln $\overset{3\ 5}{ababbcc}$, $\overset{4\ 2}{ababcbc}$, $\overset{4\ 2}{ababccR}$, $\overset{4\ 5}{ababccC}$, $\overset{4\ 3}{ababccb}$, $\overset{4\ 2\ 4}{ababcca}$ u. a. m. Beispiele s. Metrik II, §§ 401—403.

Häufiger begegnen Strophen mit ungleichmetrischem Auf- und Abgesang, entsprechend Formeln wie $\overset{5\ 4\ 5\ 4\ 4\ 5}{ababccb}$, $\overset{4\ 5\ 4\ 5\ 3\ 4}{a-ba-bccc}$, $\overset{4\ 5\ 4\ 5\ 2\ 4}{ababccb}$ bei älteren Dichtern, wie Donne, Cowley, Congreve, während die neueren Dichter Strophen aus kürzeren Versen lieben, nach Art der folgenden, bei Congreve (Poets VII, 546) vorkommenden, die der Formel $\overset{4\ 3\ 4\ 3\ 4\ 3}{ab-ab-ccb-}$ entspricht.

Tell me no more I am deceived,
That Cloe's false and common;
I always knew (at least believ'd)
She was a very woman;
As such I lik'd, as such caress'd,
She still was constant when possess'd,
She could do more for no man.

Beispiele für verwandte Formen, wie $\overset{4\ 3\ 4\ 3}{ababccb}$, $\overset{4\ 3\ 4\ 3\ 3\ 5}{ababCCC}$, $\overset{3\ 4\ 3\ 4}{ababccc}$, $\overset{4\ 2\ 4\ 2\ 4}{ab-ab-cca}$ etc., s. Metrik II, §§ 404—406.

§ 268. Auch achtzeilige Strophen verschiedener Art sind sehr beliebt, wenn auch weniger solche mit paarweiser Reimstellung und gleichmetrischem Aufgesange, z. B. nach den Formeln $\overset{5\ 3}{aabbccdd}$, $\overset{4\ 2\ 4}{a-a-b-b-C-C-d-d-}$, $\overset{4\ 5}{aabbccdd}$ (vgl. Metrik II, §§ 408, 410), oder mit umschließender Reimstellung, wie $\overset{4\ 5}{aabbcddc}$, $\overset{4\ 4\ 2\ 4}{aabbcddc}$ (ib. § 409), oder mit ungleichmetrischem Bau beider Theile bei paralleler Reimstellung (ib. § 411).

Die gewöhnlich vorkommenden Formen haben gekreuzte Reimstellung entweder in der ganzen Strophe bei gleichmetrischem Aufgesange oder zum wenigsten in diesem. Ersterer Form entspricht folgende hübsche Strophe ($\overset{5\ 4\ 3\ 4\ 3}{ababcd-cd-}$) in der zweiten von Drayton's *Eclogues* (Poets III, 590):

Upon a bank with roses set about,
Where turtles oft sit joining bill to bill,
And gentle springs steal softly murm'ring out
Washing the foot of pleasure's sacred hill;
There little Love sore wounded lies,

His bow and arrows broken,
Bedew'd with tears from Venus' eyes
Oh! grievous to be spoken.

Andere Formeln, die vorkommen, sind $\overset{\text{ababcdcd}}{5353}$, $\overset{\text{ababcdcd}}{43}$; $\overset{\text{ababccdd}}{43}$, $\overset{\text{ababccdd}}{4244}$, $\overset{\text{ababccdd}}{434}$, $\overset{\text{a-ba-bcdcd}}{34343}$, $\overset{\text{ab-ab-cd-cd-}}{34343}$; $\overset{\text{a-bc-bd-efe}}{343}$, $\overset{\text{a-ba-bcdcd}}{343}$ etc., wofür Metrik II, §§ 412, 414, 415, zahlreiche Beispiele angeführt sind.

Auch begegnen Strophen dieser Art mit nachgestelltem gleichmetrischen Theil, z. B. nach dem Schema $\overset{\text{ababccdd}}{4343}\ 4$ bei Th. Moore, *Sovereign Woman* (V, 215):

The dance was o'er, yet still in dreams,
That fairy scene went on;
Like clouds still flush'd with daylight gleams,
Though day itself is gone.
And gracefully to music's sound,
The same bright nymphs went gliding round;
While thou, the Queen of all, wert there —
The Fairest still, where all were fair.

Beispiele für andere Formen, wie $\overset{\text{ababcdOD}}{42}\ 4$; $\overset{\text{a-ba-bcbcb}}{34343}\ 4$; $\overset{\text{abcbdede}}{4343}\ 3$ etc. s. Metrik, §§ 413, 416.

§ 269. Recht zahlreich sind namentlich auch diejenigen Strophen vertreten, in denen beide Theile völlig ungleichmetrisch sind, und zwar gehören dieser Gruppe die ersten unter den dreitheiligen ungleichmetrischen Strophen zu erwähnenden mittelenglischen Formen an, die vorkommen in den Gedichten bei Böddeker, Weltl. Lieder XIV und Geistl. Lieder XVIII, deren Strophenform ($\overset{\text{ababbbcc}}{4343\ 575}$) auch noch aus dem Grunde wichtig ist, weil im Abgesange derselben die ersten bis jetzt nachgewiesenen fünftaktigen Verse sich finden. Die erste Strophe von Geistl. Lieder XVIII möge hier als Probe mitgetheilt werden:

Lutel wot hit anymon,
Hou loue hym haueþ ybounde,
þat for vs oþe rode ron,
Ant bohte vs wiþ is wounde.
þe loue of hym vs haueþ ymaked sounde,
Ant ycast þe grimly gost to grounde.
Euer ant oo, nyht ant day, he haueþ vs in is þohte,
He nul nout leose þat he so deore bohte.

Interessant ist diese Strophenform auch noch deshalb, weil darin im ersten und dritten Verse regelmäßig stumpfe, in den übrigen aber klingende Reime vorkommen. Auf den Bau der hier verwendeten fünftaktigen Verse ist schon § 145 hingewiesen worden.

In zahlreichen Fällen sind bei neuenglischen Dichtern beide Theile, Auf- und Abgesang, kreuzweise reimend, z. B. in einer Strophe, entsprechend dem Schema $\overset{\text{ababcdcd}}{5353\ 533}$, die vorkommt bei Southey, *To a Spider* (II, 180):

Spider! thou need'st not run in fear about
To shun my curious eyes;
I won't humanely crush thy bowels out,
Lest thou should'st eat the flies;
Nor will I roast thee with a damn'd delight
Thy strange instinctive fortitude to see,
For there is One who might
One day roast me.

Beiden zuletzt citierten Beispielen verwandte Strophenformen, die bei älteren neuenglischen Dichtern, wie Cowley, Herbert, Browne, Carew begegnen, sind $\overset{\text{ababccdd}}{54544545}$, $\overset{\text{ababccdd}}{52524353}$, $\overset{\text{ababccdd}}{3333\ 4\ 5}$, $\overset{\text{ababccdd}}{424332\ 3}$, andere, nur der oben citierten mittelenglischen Strophe im Auf- oder Abgesang entsprechende, bei späteren Dichtern, wie Th. Moore, R. Burns, Fel. Hemans, vorkommende sind: $\overset{\text{a-ba-bc-dc-d}}{42\ 32\ 43\ 43}$, $\overset{\text{ab-ab-b-b-cb-}}{4\ 34\ 3\ 2\ 34\ 3}$, $\overset{\text{ababcdcd}}{4343\ 343}$ etc. (Beispiele s. Metrik II, §§ 417, 418.)

§ 270. Die nächste Gruppe bilden diejenigen Strophen, in denen der eine Haupttheil aus einer halben oder ganzen Schweifreimstrophe besteht, wie z. B. die erstere Art vorliegt in der folgenden, aus vier- und dreitaktigen Versen nach der Formel $\overset{\text{ababcccd}}{4343\ 43}$ zusammengesetzten Strophe, welche bei R. Burns in dem Gedicht *She's fair and fause* (S. 204) vorkommt:

She's fair and fause that causes my smart,
I lo'ed her meikle and lang:
She's broken my vow, she's broken my heart,
And I may e'en gae hang.
A coof cam in wi' rowth o' gear,
And I hae tint my dearest dear,
But woman is but warld's gear
Sae let the bonie lass gang.

Verwandte Strophen entsprechen den Formeln $\overset{\text{ababaaab}}{\text{4343 43}}$, $\overset{\text{a-ba-bc-c-c-b}}{\text{42 43 42}}$, $\overset{\text{ababcccb}}{\text{3232 32}}$ (Beispiele s. Metrik II, § 419).

Eine Strophenform, deren Aufgesang nach mittelenglischer Weise (vgl. die zehnzeiligen Strophen dieser Gruppe) aus einer vollständigen Schweifreimstrophe, und deren Abgesang aus einem Reimpaare besteht, so dass sie der Formel $\overset{\text{aabaabcc}}{\text{43 43 4}}$ entspricht, findet sich bei Spenser, *Epigrams* II (S. 586):

As Diane hunted on a day,
She chaunst to come where Cupid lay,
His quiver by his head:
One of his shafts she stole away,
And one of hers did close convey
Into the other's stead:
With that Love wounded my Love's hart,
But Diane beasts with Cupid's dart.

Strophen dieser Art aus anderen Versarten begegnen recht oft, so u. a. entsprechend den Formeln $\overset{\text{aabccbdd}}{\text{43 43 5}}$, $\overset{\text{aabccbdd}}{\text{32 32 6}}$, $\overset{\text{aabccbbb}}{\text{23 23 7}}$, $\overset{\text{a-a-bc-c-bdd}}{\text{45 45 5}}$ und mit umgekehrter Anordnung, also Stirn + 2 Wenden: $\overset{\text{aabbcbbc}}{\text{3 23 23}}$, $\overset{\text{aabbcdde}}{\text{5 35 35}}$ (Beispiele s. Metrik II, § 420).

§ 271. Unter den neunzeiligen Strophen sind zunächst wieder solche mit paralleler Reimstellung zu erwähnen, z. B. nach der Formel $\overset{\text{aabbccddd}}{\text{45}}$ bei Akenside, *Book* I, Ode X, *To the Muse* (Poets IX, 780) vorkommend. Andere, auch bei neueren Dichtern, wie Wordsworth, W. Scott, anzutreffende Strophen entsprechen den Formeln $\overset{\text{aabbcccdd}}{\text{4 2 4}}$, $\overset{\text{aabbcdccd}}{\text{43 43}}$, $\overset{\text{abaabccdD}}{\text{43 43}}$ (Beispiele s. Metrik II, § 421).

Auch verwandte Strophen mit gleichfalls gleichmetrischem Aufgesange bei kreuzweiser Reimstellung begegnen nicht oft. Dahin gehören Strophen nach folgenden Formeln: $\overset{\text{ababcccdd}}{\text{4 2 4}}$, $\overset{\text{ababccddd}}{\text{45}}$, $\overset{\text{ababbcbbc}}{\text{43}}$, $\overset{\text{ababcdcde}}{\text{42}}$, $\overset{\text{abaabc-dc-d}}{\text{43 43 4}}$ etc., die auch bei neueren Dichtern, wie Th. Moore, R. Burns, W. Scott u. A., begegnen (Beispiele s. Metrik II, § 422).

Zahlreicher sind Strophen mit ungleichmetrischem Auf- und Abgesange in kreuzweiser Reimstellung beider vertreten, z. B. nach den Formeln $\overset{\text{ababcdcdd}}{\text{4545435 4}}$, $\overset{\text{ababccddc}}{\text{5252 5 24}}$, $\overset{\text{ababcddcc}}{\text{42424 2 4}}$, namentlich aber solche, in denen der eine oder der andere Theil aus septenarischen Reihen besteht, die bei R. Burns und anderen

neueren Dichtern öfters begegnen, z. B. nach der Formel $\overset{ababcd-cd-r}{43434\ 34\ 32}$ bei Burns in *The Holy Fair* (S. 14):

Upon a simmer Sunday morn,
When Nature's face is fair,
I walked forth to view the corn,
An' snuff the caller air.
The risin' sun, owre Galston muirs,
Wi' glorious light was glintin;
The hares were hirplin down the furrs,
The lav'rocks they were chantin
Fu' sweet that day.

Betreffs ähnlicher Beispiele vgl. Metrik II, § 424.

Andere Strophen beruhen wieder auf der Combination mit der vollständigen oder verkürzten Schweifreimstrophe, so dass Formeln entstehen wie die folgenden: $\overset{aabccbddd}{43\ 43\ 4}$, $\overset{a-a-bc-c-bd-d-b}{4\ \ 2\ 4}$, $\overset{aabccbddb}{24\ 24\ 24}$, die bei Carew (Poets III, 709), Dryden (S, 368), Thackeray (S. 237) vorkommen, oder wie die nachstehenden: $\overset{ababedccd}{4343\ \ 43}$ bei Campbell (S. 82), oder $\overset{ababccbdd}{4343\ 43\ 4}$ bei Byron in seiner *Ode to Napoleon* (S. 273):

'Tis done — but yesterday a King!
And arm'd with Kings to strive —
And now thou art a nameless thing;
So abject — yet alive!
Is this the man of thousand thrones,
Who strew'd our earth with hostile bones,
And can he thus survive?
Since he, miscall'd the Morning Star,
Nor man nor fiend hath fallen so far.

Andere Beispiele finden sich in Metrik II, §§ 424, 425.

§ 272. Unter den zehnzeiligen Strophen sind zunächst solche mit gleichmetrischem Aufgesange bei paralleler Reimstellung anzuführen, entsprechend den Formeln $\overset{aabbcddeec}{45}$, $\overset{aabbcdcdff}{434}$, $\overset{aabbcdcced}{43\ 4d}$, $\overset{aabbcdcdee}{4\ \ 2\ 4}$, die bei Akenside, Wordsworth, Th. Moore vorkommen, sowie andere mit ungleichmetrischem Aufgesange nach den Formeln $\overset{aabbccddee}{5454\ 5\ \ 45}$, $\overset{aabbcdcdee}{4545\ 43\ 5}$, $\overset{a-a-bbc-c-dde-e-}{3\ 4\ \ 3\ 4\ \ 3}$, die bei Cowley und Campbell anzutreffen sind (vgl. Metrik II, §§ 427, 428).

Andere Strophen haben gekreuzte Reimstellung im gleichmetrischen Aufgesange und entsprechen folgenden

Formeln: $\overset{5434367}{ababcdcdee}$, $\overset{52}{ababcdecdE}$, $\overset{53\ 5}{ababcdecde}$, $\overset{323234}{ababccddee}$, die bei Browne, G. Herbert, Ben Jonson vorkommen (ib. § 429).

Bei den neueren Dichtern begegnen einfachere Strophen dieser Art, so unter anderen eine nach dem Schema $\overset{2\ 4\quad\quad 2}{a\text{-}b\text{-}a\text{-}b\text{-}ccd\text{-}e\text{-}d\text{-}e}$, also mit Umschließung des Abgesanges durch die beiden Stollen gebaute, die bei Th. Moore in dem Liede *Bring the bright garlands hither* (II, 296) vorkommt.

Bring the bright garlands hither,
Ere yet a leaf is dying;
If so soon they must wither,
Ours be their last sweet sighing.
Hark, that low dismal chime!
'Tis the dreary voice of Time.
Oh, bring beauty, bring roses,
Bring all that yet is ours;
Let life's day, as it closes,
Shine to the last thro' flowers.

Verwandte Strophen, entsprechend den Formeln $\overset{2\ 4\quad 2}{a\text{-}ba\text{-}bccd\text{-}ed\text{-}e}$, $\overset{2\ 4\quad\quad 2\ 4}{a\text{-}b\text{-}a\text{-}bc\text{-}d\text{-}c\text{-}dee}$, $\overset{434}{ababcdcdee}$, $\overset{44\ 3\ 43\ 43}{a\text{-}ba\text{-}bc\text{-}dc\text{-}dc\text{-}d}$, begegnen bei demselben Dichter III, 124. III, 117, III, 149, II, 239 (vgl. Metrik II, § 430).

Manche Strophen dieser Gruppe mit gleichmetrischem Aufgesange beruhen wieder auf der Zusammensetzung mit einer Schweifreimstrophe, die in der Regel den Schluss der Strophe bildet, so z. B. in der folgenden, aus vier- und zweihebigen, der Formel $\overset{4\ 24\ 24}{ababccdeed}$ entsprechenden Strophe bei Cunningham, *Newcastle Beer* (Poets X, 729):

When fame brought the news of Great-Britain's success,
And told at Olympus each Gallic defeat;
Glad Mars sent by Mercury orders express,
To summon the deities all to a treat:
Blithe Comus was plac'd
To guide the gay feast,
And freely declar'd there was choice of good cheer;
Yet vow'd to his thinking,
For exquisite drinking,
Their nectar was nothing to Newcastle beer.

Beispiele für verwandte, den Formeln $\overset{43}{ababccdeed}$, $\overset{5\ 45\quad 3}{abbaccdeed}$, $\overset{4\ 24\quad 24}{ababccde\text{-}e\text{-}d}$, $\overset{4\ 23\ 23}{ababcdcdeed}$, $\overset{3\quad 13\quad 13}{ababc\text{-}c\text{-}de\text{-}e\text{-}d}$ entsprechende Strophen (s. Metrik II, § 431).

§ 273. Strophen dieser Art mit ungleichmetrischem Aufgesange begegnen schon in mittelenglischer Zeit, so bei Böddeker, Geistl. Lieder X, nach der Formel $^{ab-ab-ccd-eed-}_{4\ 34\ 3\ 4\ 3\ 4\ 3}$:

Jesu, for þi muchele miht
þou ȝef vs of þi grace,
þat we mowe dai and nyht
þenken o þi face.
In myn herte hit doþ me god,
When y þenke on iesu blod,
þat ran doun bi ys syde,
From is herte doun to is fot,
For ous he spradde is herte blod,
His woundes were so wyde.

Der septenarisch gebaute kürzere Strophentheil ist als die Stirn anzusehen, die Schweifreimstrophe als die Wenden. Ähnliche Form, nämlich $^{ababaababa}_{4343\ 43\ 32}$, hat die Strophe des Gedichtes *An Orison of our Lady* (EETS vol. 49, p. 158). Auch im Neuenglischen begegnen verwandte Formen, so namentlich $^{ababccdeed}_{4343\quad 43}$ u. a. bei Gray, *Ode on the Spring* (Poets X, 215) u. a., ferner $^{ababccdeed\ ababccdeed\ ababddeffe}_{4343\ 23\ 23,\ 4343\quad 45,\ 343\ 43\ 43}$. (Mehr Beispiele s. Metrik II, § 432.)

Auch die umgekehrte Combination, also Schweifreimstrophe nebst *Common Metre*, entsprechend der Formel $^{aabccbdbdb}_{43\ 434343}$, begegnet in mittelenglischer Zeit[1]), nämlich in dem Gedicht bei Böddeker, Geistl. Lieder XII:

Non skrinkeþ rose and lylie flour,
þat whilen ber þat suete sauour,
in somer, þat suete tyde;
ne is no quene so stark ne stour,
ne no leuedy so bryht in bour,

[1]) Erwähnenswert ist, dass in mittelenglischer Zeit auch Strophen dreitheiliger Gliederung, die mit den *bob-wheel*-Strophen verwandt oder geradezu ihnen zuzuzählen sind, vorkommen, in der Lyrik sowohl, als auch im Drama; so die zehnzeilige Strophe eines Gedichtes in Wright's *Songs and Carols* (Percy Soc. 1847), p. 15, entsprechend der Formel $^{ABABCCCdDD}_{41\ 4}$ (citiert Metrik I, p. 406), ferner eine elfzeilige, entsprechend der Formel $^{AAABCCCBdBD}_{43\quad 431\ 3}$ in den Towneley Mysteries, p. 224 (citiert Metrik I, 407) und eine dreizehnzeilige, dialogisch verwendete, nach der Formel $^{ABABAABAABcBC}_{3132}$ gebaute Strophe ebenda S. 135—139 (citiert Metrik I, 408).

þat ded ne shal by glyde.
Whose wol fleyshlust forgon,
and heuene blis abyde,
on iesu be is þoht anon,
þat þerled was ys syde.

Ähnliche Strophen kommen auch in neuenglischer Zeit vor, so nach der Formel $^{aabccbdede}_{23\ 2343\ 43}$ bei Burns (S. 255), eine verwandte, nach der Formel $^{aabccbdede}_{23\ 23\ 343}$, also mit *Poulter's Measure* im Abgesang, ebenda, S. 189.

Andere zehnzeilige, aus vorwiegend septenarischen Versen, respective *Poulter's Measure* bestehende Strophen entsprechen den Formeln $^{ababcdcdee}_{43434343\ 4}$, $^{ababcdcdee}_{343\ 343\ 4}$, $^{ababcdcdee}_{43\ \ 43\ 3}$. Beispiele, zum Theile aus Th. Moore entnommen (s. Metrik, § 435).

Selten begegnen Strophen dieser Art aus fünftaktigen Versen, z. B. $^{ababcdcdee}_{53535353\ 4}$, $^{ababcceddee}_{454\ \ \ \ 5}$, $^{ababcceddee}_{5353\ 42525}$, so u. a. bei Spenser und Browne (vgl. Metrik II, § 434).

§ 274. Nur selten sind elfzeilige Strophen anzutreffen, so zunächst solche mit gleichmetrischem Aufgesange, entsprechend der Formel $^{ababccceddxd}_{5\ 232526}$, bei Ben Jonson in *Cynthia's Revels* (Poets IV, 610), sowie eine andere bei Campbell in *Gertrude of Wyoming* (Str. XXXV—XXXIX) nach der Formel $^{ababcdddcee}_{43\ \ 43\ 4}$.

Andere, meist völlig ungleichmetrische Strophen beruhen wieder auf der Zusammensetzung mit einer Schweifreimstrophe, so zunächst eine mittelenglische, der Formel $^{aabaababaab}_{43\ 4343\ 43}$ entsprechende, mit regelmäßiger Schweifreimstrophe als Stollen, verkürzter Schweifreimstrophe als Abgesang, vorkommend in den *Towneley Mysteries*, pp. 221—223, ferner eine bei Ph. Fletcher (Poets IV, 460) vorkommende, die der Formel $^{a-a-be-e-bd-e-e-dd}_{2\ 32\ 2\ 32\ 4\ \ \ 2\ 5}$ entspricht und eine bei Leigh Hunt, *Coronation Soliloquy* (S. 225) begegnende, die nach der Formel $^{aab-ccb-dde-fe-}_{2\ 3\ 2\ 3\ 2\ 34\ 3}$ gebaut ist.

In anderen Strophen treten Schweifreimstrophentheile zu Tage, so in einer nach dem Schema $^{ab-cb-deddeR}_{4\ 34\ 3\ \ \ 43\ 4}$ gebauten, bei Wordsworth in *The seven Sisters* (III, 15) vorkommenden:

Seven Daughters had Lord Archibald,
All children of one mother:
You could not say in one short day

What love they bore each other.
A garland, of seven lilies, wrought!
Seven Sisters that together dwell;
But he, bold Knight as ever fought,
Their Father, took of them no thought,
He loved the wars so well.
Sing, mournfully, oh! mournfully,
The solitude of Binnorie!

Andere Strophen dieser Art entsprechen den Formeln $^{a\,b\,a\,b\,c\,c\,d\,e\,d\,e\,d}_{4\,3\,4\,2\;\;2\,3\,4\,2\,4\,3}$ bei Th. Moore, *Love's Young Dream* (II, 140), $^{a\,b\,b\,a\,c\,c\,d\,e\,e\,d\,e}_{5\,3}$ bei Swinburne, *Ave atque Vale* (Poems II, 71) (vgl. Metrik II, §§ 436, 437).

§ 275. Zwölfzeilige Strophen sind in großer Anzahl vorhanden. Aus mittelenglischer Zeit ist hier eine bei Böddeker, Weltl. Lieder II, vorkommende Strophe zu nennen, die den früher erwähnten, aus zwei septenarischen Versen und einer Schweifreimstrophe zusammengesetzten zehnzeiligen Strophen verwandt und nach dem Schema $^{a\,b\,a\,b\,b\,b\,b\,c\,D\,D\,D\,C}_{4\,3\,4\,3\;\;\;8\;\;\;4\;3}$ gebaut ist, mit dem zweiten Gliede der Schweifreimstrophe als Refrain, wodurch diese zum Abgesang wird.

Aus neuenglischer Zeit sind zunächst einige einfache Strophen mit gleichmetrischem Aufgesange in paralleler Reimstellung zu erwähnen, so nach den Formeln $^{a\,a\,b\,b\,c\,c\,d\,d\,e\,f\,e\,f}_{4\,4\,2\,4\,2}$, $^{a\,a\,b\,b\,c\,c\,d\,d\,e\,e\,f\,f}_{4\,3}$ bei Fel. Hemans vorkommend (IV, 141; VII, 155); ferner solche mit kreuzweiser Reimstellung, z. B. $^{a\text{-}b\,a\text{-}b\,a\,c\,c\,d\,e\,e\,f\,f\,d}_{4\;\;\;3\,5\;\;\;3\,5}$ bei Burns (S. 188).

Nicht selten begegnen gesangliche Strophen, in denen der Abgesang von den Stollen umschlossen ist, wobei in der ersten Strophe beide, in den übrigen aber nur der letzte den Refrain bilden, so z. B., entsprechend den Formeln $^{A\text{-}B\,A\text{-}B\,c\,d\,c\,d\,A\text{-}B\,A\text{-}B}_{4\,4\,3\,4\,3\;\;\;\;\;\;4}$, $^{e\text{-}f\,e\text{-}f\,g\,h\,g\,h\,A\text{-}B\,A\text{-}B}_{4\,4\,3\,4\,3\;\;\;\;\;\;4}$, in *Hymns Anc. and Mod.* Nr. 138, aus trochäischen Versen gebaut:

Christ is risen! Christ is risen!
He hath burst His bonds in twain;
Christ is risen! Christ is risen!
Alleluia swell the strain!
For our gain He suffered loss
By Divine decree:
He hath died upon the Cross,

But our God is He.
Christ is risen! Christ is risen!
He hath burst His bonds in twain;
Christ is risen! Christ is risen!
Alleluia! swell the strain.

See the chains of death are broken;
Earth below and heaven above etc. etc.

Strophen ähnlicher Art sind namentlich bei Th. Moore öfters anzutreffen, so z. B. nach dem Schema $^{A\text{-}BA\text{-}BccddE\text{-}BE\text{-}B}_{\quad 4\quad 32\quad\quad 4}$, ferner $^{f\text{-}gf\text{-}ghhiiE\text{-}BE\text{-}B}_{\quad 4\quad 32\quad\quad 4}$ (III, 95), $^{AB\text{-}AB\text{-}cd\text{-}cd\text{-}AB\text{-}AB\text{-}}_{\quad 3\quad\ 34\ 3\quad\quad\ 3}$, $^{ef\text{-}ef\text{-}gh\text{-}gh\text{-}AB\text{-}AB\text{-}}_{\quad 3\quad\ 34\ 3\quad\quad\ 3}$ (II, 261). Betreffs sonstiger Beispiele vgl. Metrik II, § 441.

Ähnliche aus septenarischen Rhythmen zusammengesetzte Strophen, die auch bei Th. Moore öfters begegnen, entsprechen den Formeln $^{ababcdcdefef}_{4343434343434}$ (I, 161), $^{ABABcdcdABAB}_{4343434343434}$ (Str. I), $^{dedefgfgABAB}_{4343434343434}$ (Str. II), wobei nur in Str. I der Abgesang in der Mitte, in den übrigen aber als Refrain zu Ende der Strophe steht (II, 228, 266 etc.).

Andere Strophen haben umgekehrte Anordnung der Verse, so z. B. nach dem Schema $^{a\text{-}ba\text{-}bc\text{-}dc\text{-}dE\text{-}FE\text{-}F}_{\quad 34\ 34\ 34\ 34\ 34\ 34}$ (II, 200), $^{A\text{-}BA\text{-}BcdcdA\text{-}BA\text{-}B}_{\quad 34\ 34\quad 4\ 34\ 34}$ (II, 160), und auch Strophen dieser Art aus anderen Versarten kommen bei ihm vor, so z. B. nach dem Schema $^{ABABcdcdABAB}_{424232324242}$ $^{ebebfgfgebeb}_{424232334242}$ (III, 148), so wie noch sonstige Variationen bei ihm und anderen Dichtern begegnen, wofür Metrik II, §§ 443—445 Beispiele zu finden sind.

§ 276. Unter den dreizehnzeiligen Strophen ist bereits (S. 343, Anm.) eine auf der Zusammensetzung mit einer Schweifreimstrophe beruhende mittelenglische Strophenform erwähnt worden.

Auch in den wenigen neuenglischen Strophen dieses Umfanges tritt gewöhnlich ein Bestandtheil einer Schweifreimstrophe zu Tage, so z. B. im Abgesang einer nach der Formel $^{ab\text{-}ab\text{-}cd\text{-}cd\text{-}EF\text{-}ggF\text{-}}_{\quad 4\quad 4\quad 2\quad 4}$ gebauten Strophe Th. Moore's (II, 143), oder in einer anderen, nach dem Schema $^{a\text{-}ba\text{-}bccbddefef}_{\quad 4\ 24\ 2\quad 4}$, also mit Ausfall eines vierhebigen Schweifreimverses, gebauten Strophe in seinem Gedicht *The Prince's Day* (II, 141):

Tho' dark are our sorrows, to-day we'll forget them,
And smile through our tears, like a sunbeam in showers:

There never were hearts, if our rulers would let them,
More form'd to be grateful and blest than ours.
But just when the chain
Has ceas'd to pain,
And hope has enwreath'd it round with flowers,
There comes a new link
Our spirits to sink —
Oh! the joy that we taste, like the light of the poles,
Is as flash amid darkness, too brilliant to stay;
But, though't were the last little spark in our souls,
We must light it up now, on our Prince's Day.

Betreffs sonstiger hierhergehöriger Strophenformen vgl. Metrik § 447.

§ 277. Auch die häufiger vorkommenden **vierzehnzeiligen** Strophen sind, so weit sie uns bekannt geworden sind, in der Regel mit einer Schweifreimstrophe zusammengesetzt, so z. B. eine nach dem Schema $^{ababcacaaabccb}_{5\ 23\ 23}$ gebaute, bei Browne (Poets IV, 276) vorkommende Strophe, ferner eine öfters von R. Burns, z. B. in seiner *Epistle to Davie* (S. 57) gebrauchte, der Formel $^{aabccbdedef-gh-g}_{43\ 4343\ 23\ 23}$ entsprechende Strophe:

While winds frae aff Ben-Lomond blaw,
And bar the doors wi' driving snaw,
And hing us owre the ingle,
I set me down, to pass the time,
And spin a verse or twa o rhyme,
In hamely, westlin jingle.
While frosty winds blaw in the drift,
Ben to the chimla lug,
I grudge a wee the Great-folk's gift,
That live sae bien an' snug:
I tent less, and want less
Their roomy fire-side;
But hanker and canker,
To see their cursèd pride.

Eine verwandte, dem Schema $^{ab-ab-cd-cd-EEF-GGF-}_{4\ 34\ 34\ 34\ 3\ 2\ 3\ 2\ 3}$ entsprechende Strophe begegnet bei Th. Moore (I, 179). In anderen Strophen dieses Dichters bildet die Schweifreimstrophe den nach früher (§ 275) erwähnter Art von zwei

Stollen umschlossenen Abgesang, so in dem Gedicht *Nay, tell me not, dear* (II, 147), gebaut nach der Formel $^{ababcedcedFGFG}_{4\ 24\ 24\ \ 4}$. Eine andere, in *Oft, in the stilly night* (II, 267) begegnende Strophe entspricht der folgenden Formel $^{AB\text{-}AB\text{-}ccdeedAB\text{-}AB\text{-}\ \ fg\text{-}fg\text{-}hhikkiAB\text{-}AB\text{-}}_{3\ \ 23\ 23\ \ \ \ 3\ ,\ \ \ 3\ \ 23\ 23\ \ \ \ 3}$.

Betreffs sonstiger Formen vgl. Metrik II, § 448, und für solche, in denen zwei Schweifreimstrophen die umschließenden Stollen bilden, entsprechend u. a. der Formel $^{aab\text{-}CCb\text{-}d\text{-}d\text{-}eef\text{-}}_{2\ 3\ 2\ 3\ \ \ 3\ 2\ 3}$ $^{CCf\text{-}\ ggh\text{-}iih\text{-}k\text{-}k\text{-}llm\text{-}CCm\text{-}}_{2\ 3,\ 2\ 3\ 23\ \ \ \ 3\ 2\ 3\ 2\ 3}$ ib. § 449.

§ 278. Einige noch umfangreichere Strophen, die übrigens selten begegnen, sind gleichfalls mit Schweifreimstrophen zusammengesetzt; so zunächst ein paar fünfzehnzeilige Strophen, entsprechend den Formeln $^{aabccbddeffegGG}_{23\ 23\ 23\ 23\ 34}$ bei Th. Moore, *Song and Trio* (II, 359) und $^{a\text{-}a\text{-}b\text{-}b\text{-}cd\text{-}d\text{-}e\text{-}e\text{-}cf\text{-}f\text{-}g\text{-}g\text{-}c}_{21\ \ \ \ \ \ \ 21\ \ \ \ \ \ \ 21}$ bei Shelley, *The Fugitives* (III, 55) sowie $^{a\text{-}a\text{-}a\text{-}bc\text{-}c\text{-}c\text{-}bd\text{-}d\text{-}d\text{-}ef\text{-}f\text{-}e}_{24}$ bei Swinburne, *Four Songs in four Seasons* (*Poems* II, 163—176).

Zwei sechzehnzeilige Strophen, die eine entsprechend dem Schema $^{aab\text{-}ccb\text{-}dedeffg\text{-}hhg\text{-}}_{2\ 3\ 2\ 3\ \ \ 2\ 2\ 3\ 2\ 3}$, die andere dem Schema $^{aab\text{-}ccb\text{-}dde\text{-}ffe\text{-}G\text{-}HHG\text{-}}_{2\ 3\ 2\ 3\ 2\ 3\ 2\ 3\ 4\ \ 2\ 3}$ begegnen bei Th. Moore (III, 70 und II, 151).

Eine siebzehnzeilige, der Formel $^{aabaabccbccbdedde}_{43\ 43\ 43\ 4343\ 43}$ entsprechende Strophe liegt vor in dem von Böddeker, mitgetheilten mittelenglischen Gedicht, Geistl. Lieder III, mit zwei sechszeiligen, gewöhnlichen Schweifreimstrophen als Stollen und einer verkürzten als Abgesang.

In achtzehnzeiligen, der Formel $^{aabccbddbeebffgggf}_{43\ 43\ 43\ 43\ \ \ 2}$ oder $^{aab}_{42}$ etc. bei vielleicht richtigerer Annahme zweihebiger Schweifreimverse, entsprechenden Strophen ist das mittelenglische Gedicht bei Böddeker, Polit. Lieder IV, abgefasst (vgl. Metrik I, p. 411), in einfacheren, aus drei gleichen Schweifreimstrophen bestehenden Strophen, entsprechend der Formel $^{aabccbddbeebffghhg}_{23\ 23\ 23\ 23\ 23\ 23}$, ist das Gedicht *The Nut-Browne Mayd* (Percy's Rel. II, I, 6) geschrieben (vgl. Metrik I, S. 367, II, S. 715).

Verwandte Formen begegnen bei Shelley in dem Gedicht *Arethusa* (I, 374) und bei Th. Moore in *Wreath the Bowl* (II, 197), vgl. Metrik, § 453.

Eine 20zeilige, der Formel $^{ab-acdb-dceefggfhhik-k-i}_{34\ 34\ 34\ \ 34}$ entsprechende Strophe endlich liegt vor in *The King of France's Daughter* (Percy, Rel. III, II, 17), vgl. Metrik II, § 454.

B. Neuenglische unter dem Einfluss der Renaissance oder später entstandene Strophen und Dichtungsarten fester Form.

KAPITEL 1.

Drei- und mehrtheilige aus lauter ungleichen Gliedern bestehende Strophen.

§ 279. Vorbemerkung. Zu Beginn der neuenglischen Epoche wurde die englische Dichtkunst von der italienischen Poesie stark beeinflusst, und unter den verschiedenen strophischen Gebilden derselben wurden namentlich das Sonett und die Canzone für die weitere Entwicklung der englischen Metrik von Bedeutung. Abgesehen von den später zu betrachtenden directen Nachbildungen jener Dichtungsformen wurde nämlich durch das italienische Sonett die früher in der englischen Poesie nur selten vorkommende umschließende Reimstellung in derselben beliebt, und durch die Canzone mit ihrer wechselvollen Bindung einer meist längeren Reihe ungleichmetrischer (gewöhnlich elf- und siebensilbiger) Verse kamen in der englischen Dichtkunst ähnliche, frei gebaute, in der Regel aus entsprechend langen, also drei- und fünftaktigen Versen bestehende ungleichmetrische Strophen in Gebrauch.

Daneben aber machen die Regeln der aus mittelenglischer Zeit überlieferten, strenger gegliederten Strophenformen auch auf diese freieren, neuenglischen Strophenarten ihren Einfluss geltend, so dass die Bauart derselben oftmals an jene erinnert, indem nämlich zwei benachbarte Theile, sei es durch Reimstellung, sei es durch Versbeschaffenheit oder durch beides zugleich, einander näher verwandt sind, nur dass das alte Gesetz der Gleichheit der beiden Stollen, respective Wenden nicht ganz genau beobachtet worden ist.

Daraus erklärt es sich, dass manche Strophen, namentlich die kürzeren, einen den alten dreitheiligen Strophen

ähnlichen, andere, hauptsächlich diejenigen längeren Umfangs, oft einen vier- oder gar mehrtheiligen Bau haben.

Unter den ersteren sind namentlich diejenigen von Interesse, welche im Aufgesang oder im Abgesang umschließende Reimstellung haben. Obwohl die dadurch bewirkte Umstellung der Reimordnung in den beiden Stollen oder Wenden bei den Nordfranzosen und Provenzalen, den Lehrmeistern der mittelenglischen Dichter, sehr oft vorkam[1]), so ist sie doch bei diesen fast niemals anzutreffen und offenbar erst durch den Einfluss des italienischen Sonetts in der neuenglischen Verskunst populär geworden.

Analog den gleichmetrischen Strophen, respective Strophentheilen, kommt dieses Verhältniss auch bei den ungleichmetrischen vor, so dass also neben Aufgesängen nach der Formel $^{abba}_{4}$ oder $^{abba}_{5}$ auch solche nach den Formeln $^{abba}_{4\ 34}$, $^{abba}_{5445}$ und ähnliche anzutreffen sind. Ja, von der Reimstellung wird diese Anordnung dann auch auf die Versarten übertragen, so dass beispielsweise einer Strophe mit umschließender Reimstellung und längeren Versen, welche die kürzeren einschließen, wie es bei den zuletzt erwähnten der Fall ist, eine Strophe mit kreuzweiser Reimstellung nach der Formel $^{abab}_{5445}$ — bei der nur die längeren Verse die kürzeren umschließen (oder umgekehrt $^{abab}_{4554}$), so dass hier also ebenfalls die Stollen einander nicht gleich, sondern nur ähnlich sind — verwandt ist.

§ 280. Sechszeilige Strophen dieser Art mit gleichmetrischem Aufgesange oder völlig gleichmetrische kommen öfters vor, so u. a. eine der Formel $^{abbacc}_{4}$ entsprechende bei John Scott, *Ode* XIX (*Poets* XI, 757):

Pastoral, and elegy, and ode!
Who hopes, by these, applause to gain,
Believe me, friend, may hope in vain —
These classic things are not the mode;
Our taste polite, so much refin'd,
Demands a strain of different kind.

Sonstige verwandte, den Formeln $^{abbaab}_{4}$, $^{abbacc}_{5}$, $^{abbacc}_{35}$ (Milton, *Psalm* IV) $^{abbacc}_{545}$, $^{abbacc}_{53}$ entsprechende Strophen sind Metrik II, § 456 durch Beispiele belegt worden.

[1]) Vgl. Karl Bartsch, Der Strophenbau in der deutschen Lyrik (Germania II, S. 290).

Andere Strophen dieser Art haben ungleichmetrischen Auf- und Abgesang, so u. a. eine nach dem Schema $\overset{abbacc}{5\ 4\ 5\ 4\ 3}$ gebaute, in welcher Cowley's Gedicht *Upon the shortness of Man's Life* geschrieben ist (*Poets* V, 227):

Mark that swift arrow, how it cuts the air,
How it outruns thy following eye!
Use all persuasions now, and try
If thou canst call it back, or stay it there.
That way it went, but thou shalt find
No track is left behind.

Verwandte, auch bei den neueren Dichtern, z. B. Fel. Hemans, D. G. Rossetti, Eliz. Barr.-Browning, vorkommende Strophen entsprechen den Formeln $\overset{abbacc}{5\ 4\ 5\ 4\ 5}$, $\overset{abbacc}{3\ 5\ 3\ 5}$, $\overset{abbacc}{5\ 3\ 4\ 5\ 3}$, $\overset{abbaba}{3\ 4\ 5\ 4\ 5\ 3}$, $\overset{abbacc}{3\ 4\ 3\ 4}$ u. a. (Beispiele s. Metrik II, § 458.)

Noch häufiger begegnen Strophen aus drei unter einander völlig ungleichen Gliedern, bei paralleler, kreuzweiser oder kreuzweiser und paralleler Reimstellung der Verse, zusammengesetzt, und zwar sowohl bei älteren Dichtern, wie Cowley, Herbert u. A., als auch bei den neueren, wie Southey, Wordsworth, Shelley, den Brownings, Swinburne u. a. So findet sich eine der Formel $\overset{aabbcc}{3\ \ 2\ 4}$ entsprechende Strophe in einem Liede Suckling's (*Poets* III, 730):

If when Don Cupid's dart
Doth wound a heart,
We hide our grief
And shun relief;
The smart increaseth on that score;
For wounds unsearcht but rankle more.

Von anderen, verwandten, nach den Formeln $\overset{aabbcc}{5\ 4\ 3}$, $\overset{aabbcc}{4\ \ 3\ 5}$, $\overset{aabbcc}{5\ 3\ \ 4\ 5}$, $\overset{aabbcc}{2\ \ \ 4\ 1}$ u. s. w. gebauten Strophen sind Metrik II, § 459, Beispiele citiert worden.

In großer Mannichfaltigkeit begegnen Strophen mit combinierter, gekreuzter und paralleler Reimstellung, so u. a. eine aus längeren, nach dem Schema $\overset{ababcc}{5\ 6\ 5}$ gebauten Versen bei Shelley, *A Summer-Evening Churchyard* (I, 160):

The wind has swept from the wide atmosphere
Each vapour that obscured the sunset's ray;
And pallid evening twines its beaming hair
In duskier braids around the languid eyes of day:

Silence and twilight, unbeloved of men,
Creep hand in hand from yond obscurest glen.

Zahlreiche Strophen ähnlicher Art, entsprechend Formeln wie $^{aabcbc}_{4\ 2\ 4\ 3}$, $^{ababcc}_{4\ 3\ \ \ 4}$, $^{ababcc}_{3\ 5\ 4\ 5\ 4}$, $^{ababcc}_{\ \ 5\ \ 4}$, $^{aabcbc}_{5\ \ \ 4\ 5}$, $^{ab\text{-}aab\text{-}a}_{4\ 2\ 4\ \ 4}$, $^{ababcc}_{5\ 3\ \ 5\ 3}$, $^{abccab}_{4\ 3}$, sind Metrik II, §§ 460—463 durch Beispiele belegt worden.

Auch solche aus kürzeren Versen kommen, wenn auch seltener, vor, z. B. eine der Formel $^{ababcc}_{2\ 4\ 3}$ entsprechende Strophe aus jambisch-anapästischen Versen bei R. Browning in *On the Cliff* (VI, 48):

I leaned on the turf,
I looked at a rock
Left dry by the surf;
For the turf, to call it grass were to mock;
Dead to the roots, so deep was done
The work of the summer sun.

Andere nach den Formeln $^{ababCD}_{4\ 1\ 4\ 2\ \ 2}$, $^{abaccb}_{4\ 3\ \ 2}$ gebaute Strophen finden sich ebenda, § 464, citiert.

§ 281. Unter den siebenzeiligen Strophen sind zunächst sowohl bei den Älteren, wie Ph. Fletcher, S. Daniel u. A., als auch bei den Neueren, wie Eliz. Barr. Browning, Rob. Browning, D. G. Rosetti, Swinburne, völlig gleichmetrische nicht selten zu finden. So begegnet eine nach der Formel $^{abbabba}_{\ \ \ \ \ 5}$ gebaute bei S. Daniel in seiner *Epistle to the Angel Spirit of the most excellent Sir Philip Sidney* (Poets III, 228):

To thee, pure spir't, to thee alone addrest
Is this joint work, by double int'rest thine:
Thine by thine own, and what is done of mine
Inspir'd by thee, thy secret pow'r imprest:
My muse with thine itself dar'd to combine,
As mortal staff with that which is divine:
Let thy fair beams give lustre to the rest.

Beispiele für andere, den Formeln $^{abbaccc}_{\ \ \ \ 4}$, $^{abbabba}_{\ \ \ \ 4}$, $^{abbaacc}_{\ \ \ \ 3}$, $^{abbaacc}_{\ \ \ \ 5}$, $^{abbacca}_{\ \ \ \ 5}$, $^{abccddd}_{\ \ \ \ 4}$ entsprechende Strophen s. Metrik II, § 465.

Ungleichmetrische Strophen mit der Reimstellung *abba* im Aufgesange begegnen nur vereinzelt, so eine nach dem Schema $^{abbabcc}_{4\ 2\ 4}$ gebaute bei Milton in *Arcades, Song* I,

eine andere, der Formel $^{abbacca}_{3\ 53\ 5}$ entsprechende, bei Fel. Hemans, *The Festal Hour* (III, 247), vgl. Metrik II, § 466.

Öfters kommen völlig ungleichmetrische Strophen mit paralleler Reimstellung vor, namentlich bei älteren Dichtern, wie Wyatt, Suckling, Cowley; eine Strophe des letzteren in *The Thief* (Poets V, 263) entspricht dem Schema $^{aabbccc}_{5\quad 45}$.

What do I seek, alas! or why do I
Attempt in vain from thee to fly?
For making thee my deity,
I give thee then ubiquity,
My pains resemble hell in this,
The Divine Presence there, too, is,
But to torment men, not to give them bliss.

Andere verwandte Strophen sind nach den Formeln $^{aabbaaB}_{3\ 2\ 34}$, $^{aabbccx}_{4\ \ 3\ 43}$, $^{aabbccc}_{4\ 5\ \ 45}$, $^{aaabbcc}_{5\ \ \ 4\ 5}$ und ähnlichen gebaut, wofür Metrik II, § 467, Beispiele zu finden sind.

Noch zahlreicher sind Strophen mit theilweise oder durchgehends gekreuzter Reimstellung, so z. B. eine der *Rhyme-Royal*-Strophe in der Reimstellung nachgebildete Strophe von der Form $^{ababbcc}_{3\ \ 53\ 5}$, die vorkommt bei Fel. Hemans in dem Gedicht *Elysium* (III, 236):

Fair wert thou in the dreams
Of elder time, thou land of glorious flowers
And summer winds and low-toned silvery streams,
Dim with the shadows of thy laurel bowers,
Where, as they pass'd, bright hours
Left no faint sense of parting, such as clings
To earthly love, and joy in loveliest things!

Sonstige hierher gehörige Strophen entsprechen den Formeln $^{ababccc}_{4\ 54345}$, $^{ababccc}_{3\ 42\ 5}$, $^{ababccc}_{5\ 454\ 5}$, $^{abccbaa}_{5\ \ \ 45}$, $^{ababbab}_{\ \ 43543}$, $^{ababccc}_{\ \ 34324}$, wofür Beispiele aus älteren Dichtern, wie Donne, Carew, Cowley, und neueren, wie Longfellow, D. G. Rosseti, Metrik II, § 468, beigebracht worden sind.

Einige andere Strophenformen erinnern in Reimstellung und Bau an gewisse verkürzte Formen der Schweifreimstrophe, so u. a. eine bei Fel. Hemans in *A Parting Song* (VI, 189) begegnende, entsprechend der Formel $^{ABccddB}_{4\ 3\ \ \ 4\ 2}$:

When will ye think of me, my friends?
When will ye think of me? —

When the last red light, the farewell of day,
From the rock and the river is passing away —
When the air with a deep'ning hush is fraught
And the heart grows burden'd with tender thought —
Then let it be.

Ähnliche Strophen von der Gestalt $^{abaabaa}_{4\ 3\ 43}$, $^{abaabcc}_{43\ 43\ 4}$, $^{aababaa}_{5\ \ 2}$ sind Metrik II, § 469 citiert worden.

§ 282. Unter den achtzeiligen Strophen sind einige selten vorkommende noch näher mit der Schweifreimstrophe verwandt, deren Reimschema in beiden, allerdings betreffs der Verse ungleichen, Gliedern vollständig vorhanden ist, wozu dann noch ein dritter Theil als Abgesang hinzukommt.

Strophen dieser Art, die namentlich bei Cowley begegnen, entsprechen den Formeln $^{aabccbdd}_{53\ 43\ 4}$, $^{aabccbdd}_{5445545}$; $^{aabccbdd}_{5\ \ 4\ 5}$, $^{aabccbdd}_{54\ \ 545}$ (vgl. Metrik II, § 470). Getrennt stehen die beiden Halbstrophen in einer der Formel $^{aabccdddb}_{45\ \ \ 43}$ entsprechenden Strophe, die sich bei Wordsworth findet in *The Pilgrim's Dream* (VI, 153):

A Pilgrim, when the summer day
Had closed upon his weary way,
A lodging beyged beneath a castle's roof:
But him the haughty Warder spurned;
And from the gate the Pilgrim turned,
To seek such covert as the field
Or heath-besprinkled copse might yield,
Or lofty wood, shower-proof.

In anderen Strophen, gebaut nach den Formeln $^{ababcccb}_{42\ \ \ 42}$, $^{a-ba-bc-c-c-b}_{\ \ \ \ 43\ \ \ \ 42}$, $^{abacdddb}_{424\ 2\ 42}$, $^{aB-aaC-DD}_{4\ \ 2\ 4\ 234}$, lässt sich nur die Halbstrophe einer Schweifreimstrophe erkennen (vgl. Metrik II, 475).

Manchmal ist ein ungleicher Theil zwischen zwei verwandte Theile eingeschoben, so u. a. in einer nach dem Schema $^{aabcbcdd}_{\ \ \ 45}$ gebauten Strophe bei Byron, *Translation from Horace* (S. 80):

The man of firm and noble soul
No factious clamours can control:
No threat'ning tyrant's dark'ning brow
Can swerve him from his just intent:

Gales the warring waves which plough,
By Auster on the billows spent,
To curb the Adriatic main,
Would awe his fix'd determined mind in vain.

Betreffs sonstiger Strophen dieser Art, entsprechend den Formeln $^{aa.bbcc.d-d-}_{5\quad 3\quad 4}$, $^{aaa.bb.ccc}_{534\ 4\ 45}$, $^{abb.aa.ccc}_{53\ 4\quad 5}$, $^{aa.bcbc.dd}_{3\quad\quad 5}$, $^{aa.bc-c-.ddb.}_{4\ 4\quad 2\ 24}$, $^{aa.bb.cccc}_{52\quad 5\quad 52}$, sämmtlich bei älteren Dichtern, wie Donne, Drayton, Cowley vorkommend, finden sich Beispiele Metrik II, § 471 citiert.

§ 283. Mehr viertheilige Gliederung haben öfters Strophen mit vier Reimen, namentlich bei paralleler und gekreuzter Reimstellung, so z. B. eine nach dem Schema $^{aabbccdd}_{54\ 5\ 4\ 5}$ gebaute Strophe bei Donne, *The Damp* (Poets IV, 37):

When I am dead, and doctors know not why,
And my friends' curiosity
Will have me cut up, to survey each part,
And they shall find your picture in mine heart:
You think a sudden Damp of love
Will through all their senses move,
And work on them as me, and so prefer
Your murder to the name of massacre.

Verschiedene, nach ähnlichen Formeln, wie $^{aabbcdcd}_{5\ 3\ 5324}$, $^{aabbccdd}_{5\ 2\ 5245}$ $^{aabbccdd}_{53\ 5\ 4\ 5}$ $^{ababccdd}_{45\ 4\ 5}$ $^{aabbcdcd}_{5\quad 45}$ $^{ababcdcd}_{4543\ 424}$ gebaute Strophen finden sich Metrik II, § 472 citiert.

Andere Strophen dieser Art, die bei den älteren Dichtern, wie Donne, Cowley, Dryden, aber auch bei neueren, wie Southey, R. Browning, Rossetti, begegnen, haben in der einen Strophenhälfte umschließende Reimstellung und theilweise eher dreitheilige Gliederung, z. B. eine Strophe nach dem Schema $^{Abbacdcd}_{43}$, bei D. G. Rossetti in *A Little While* (I, 245):

A little while a little love
The hour yet bears for thee and me
Who have not drawn the veil to see,
If still our heaven be lit above.
Thou merely, at the day's last sigh,
Hast felt thy soul prolong the tone;
And I have heard the night-wind cry
And deemed its speech mine own.

Sonstige Strophen dieser Art, entsprechend den Formeln $\begin{smallmatrix}\text{aabbcddc}\\ 545\ 45,\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}\text{abbaccdd}\\ 5\ 45\ 4\ 5,\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}\text{abbacddc}\\ 4\ 2\ 4\ 23,\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}\text{ababcddc}\\ 53\ 53\ 53\end{smallmatrix}$ etc., finden sich Metrik II. § 474 durch Beispiele belegt, während Strophen von der Bauart $\begin{smallmatrix}\text{a-bca-cBdD}\\ 4\,2\,4\,2,\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}\text{abc-ddabc-}\\ 2\qquad 4\end{smallmatrix}$ nur vereinzelt vorkommen (vgl. Metrik II, § 476).

§ 284. Die wichtigste unter den neuenglischen achtzeiligen Strophen ist aber eine gleichmetrische, nach fremdem Muster, nämlich nach der italienischen *ottava rima,* aus elfsilbigen, beziehungsweise fünftaktigen Versen gebaute Strophe, welche die Reimstellung *abababcc* hat. Diese in der italienischen Poesie sehr beliebte Strophe wurde von Wyatt und Surrey in die englische Dichtung eingeführt; bei dem letzteren kommt sie als einzige Strophe eines *To his Mistress* (S. 32) betitelten Gedichtes vor:

If he that erst the form so lively drew
Of Venus' face, triumph'd in painter's art;
Thy Father then what glory did ensue,
By whose pencil a Goddess made thou art,
Touched with flame that figure made some rue,
And with her love surprised many a heart.
There lack't yet that should cure their hot desire:
Thou canst inflame and quench the kindled fire.

Wyatt, Sidney, Spenser gebrauchten diese Strophe öfters. Drayton und Daniel schrieben in derselben ihre umfangreichen epischen Dichtungen. Unter den neueren Dichtern wurde sie von Byron *(Beppo, Don Juan)*, Shelley, Keats, Wordsworth, Longfellow u. A. bevorzugt (vgl. Metrik II, § 579).

§ 285. Neunzeilige Strophen sind zum Theil wieder mit combinierter, paralleler, kreuzweiser oder umschließender Reimstellung, wie z. B. nach den Formeln $\begin{smallmatrix}\text{aabcbcddd}\\ 4,\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}\text{ababbccdd}\\ 5\ 45545\ 5\end{smallmatrix}$ *(Rhyme-Royal* + Reimpaar), $\begin{smallmatrix}\text{abbacccdd}\\ 5\ 43\quad 5,\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}\text{aabbccddd}\\ 4\quad 5454\ 5,\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}\text{abacbdbcD}\\ 4\ 343\quad 41\end{smallmatrix}$ u. a. (Beispiele s. Metrik II, §§ 477, 479), gebaut oder beruhen bei neueren Dichtern mit Vorliebe auf dem Princip der Zusammensetzung aus oder mit modificierten Schweifreimstrophentheilen, so z. B. folgende, der Formel $\begin{smallmatrix}\text{a-ba-bccda-d}\\ 34\quad 3\ 23\quad 3\end{smallmatrix}$ entsprechende Strophe eines Liedes von Th. Moore (III, 106):

Love thee, dearest? love thee?
Yes, by yonder star I swear,

Which thro' tears above thee
Shines so sadly fair:
Though often dim,
With tears, like him,
Like him my truth will shine,
And — love thee, dearest? love thee?
Yes, till death I'm thine.

Sonstige, bei demselben Dichter oder anderen vorkommende Strophen sind nach den Formeln $^{aabab\,c\,c\,d}_{4\,3}$ (Burns, S. 216), $^{ab\text{-}aab\text{-}cddc}_{4\ 3\ \ 43}$, $^{aabcbcddc}_{4242\ 42}$, $^{abaac\text{-}c\text{-}d\text{-}d\text{-}b}_{43\ 4\ 3\ \ \ \ 23}$ u. s. w. gebaut (s. Metrik II, § 478).

§ 286. Auch die zehnzeiligen Strophen beruhen meist auf einer Combination alter strophischer Systeme. So tritt beispielsweise in dem bekannten Campbell'schen Gedicht *Ye Mariners of England* (S. 71) der *Poulter's-Measure*-Rhythmus zu Tage, entsprechend der Formel $^{a\text{-}bcd\,.\,ef\,.\,eFGF}_{343\ \ 43\ \ 2343}$:

Ye Mariners of England!
That guard our native seas:
Whose flag has braved, a thousand years,
The battle and the breeze!
Your glorious standard launch again
To match another foe!
And sweep through the deep,
While the stormy winds do blow;
While the battle rages loud and long,
And the stormy winds do blow.

Einige bei älteren Dichtern, wie Spenser und Sidney, vorkommende Strophen dieser Gruppen sind nach den Formeln $^{ababbccdbd}_{6\ \ 5\ 4252}$, $^{aab\text{-}cb\text{-}cD\text{-}D\text{-}EE}_{52\ \ \ \ \ \ \ \ \ \ 3}$ etc. gebaut. Im Übrigen lieben die älteren Dichter, wie Donne, Cowley, Suckling einfache Reimstellungen, wie zum Beispiel nach den Formeln $^{aabb\,.\,ccc\,.\,ddd}_{3\ \ \ 54\ \ \ 5}$, $^{aabbccddee}_{4\ 54\ \ 5}$, $^{aaabbcddee}_{52\ \ \ 35}$ u. a., die neueren, wie Th. Moore, Wordsworth, Swinburne, etwas compliciertere, zum Beispiel $^{ab\text{-}b\text{-}aac\text{-}c\text{-}dad}_{4\ \ 2\ 4\ \ \ 2\ \ 4}$, $^{ababccdede}_{43\ 5\ 345}$, $^{abbacddedd}_{43\ \ \ \ 43}$ u. s. w. (Beispiele s. Metrik II, §§ 480, 481.)

§ 287. Elfzeilige Strophen begegnen nicht häufig, und zwar bei den älteren Dichtern meist nach einfachen Formeln, wie $^{ababcdcdeee}_{4\ \ 5\ 4\ 54}$, $^{aabbcdcdeee}_{5\ 454343\ 45}$, $^{aabbcddceee}_{4353\ \ \ 5}$ etc. gebaut, während neuere, wie Th. Moore, Wordsworth, R. Browning,

zwar auch altbekannte Reim- und Verssysteme, aber in etwas complicierterer Anordnung bevorzugen, z. B. nach den Formeln a-bc-dda-bc-eee abcbdeffegg ababcdcdeee 2 4, 43 43 4, 43 4343234, diese letztere in einem Liede von Th. Moore (III, 104):

How happy, once, tho' wing'd with sighs,
My moments flew along,
While looking on those smiling eyes,
And list'ning to thy magic song!
But vanish'd now, like summer dreams,
Those moments smile no more;
For me that eye no longer beams,
That song for me is o'er.
Mine the cold brow,
That speaks thy alter'd vow,
While others feel thy sunshine now.

§ 288. In größerer Menge, wohl wegen der Symmetrie in der durch drei theilbaren Zeilenzahl, begegnen zwölfzeilige Strophen, z. B. nach den Formeln aabbacddceee 53 535 45 5, aab-b-ccddeffe abbac-d-d-c-e-e-f-f- 4 3232 313, 4213 4 3 4 2 3 (*bob-verse*-Strophen), abc-c-abddeffe 4 243 4245 u. s. w. bei älteren Dichtern, wie Donne, Browne, Dryden u. a. und ähnlichen, zum Theil aber klarer gegliederten Formeln, z. B. abbaaccbddee a-ba-bccdde-fe-f 56 45 45, 3 4 3 3 2, aabccbbaDE-FE- 42 4142 4 bei neueren Dichtern, die zuletzt genannte schweifreimstrophenartige bei Tennyson (S. 12):

A spirit haunts the year's last hours
Dwelling amid these yellowing bowers:
To himself he talks;
For at eventide, listening earnestly,
At his work you may hear him sob and sigh
In the walks;
Earthward he boweth the heavy stalks
Of the mouldering flowers:
Heavily hangs the broad sunflower
Over its grave i' the earth so chilly;
Heavily hangs the hollyhock,
Heavily hangs the tiger-lily.

Zahlreiche andere Beispiele sind citiert in Metrik II, §§ 484—486, sowie vereinzelt vorkommende Strophen von noch größerem Umfange, die hier unerwähnt bleiben können, daselbst §§ 487—490 mitgetheilt oder beschrieben sind.

KAPITEL 2.

Die Spenserstanze und ihre Nachbildungen.

§ 289. Eine der wichtigsten neuenglischen Strophen ist die nach ihrem Erfinder benannte Spenserstanze, die aber ähnlich und in noch höherem Grade, wie die im letzten Kapitel betrachteten Strophenarten, auf einer älteren Strophenform beruht. Denn sie ist nicht etwa, wie dies öfters behauptet wurde und wird, aus der italienischen *ottava rima* (vgl. § 284) hervorgegangen, sondern sie ist, wie schon Guest (II, 389) richtig bemerkt hat, nichts anderes als die einer bekannten altfranzösischen Balladenstrophe (s. § 261) nachgebildete mittelenglische, achtzeilige, häufig gebrauchte Strophe aus fünftaktigen Versen, reimend *a b a b b c b c*, an welche der Dichter noch einen mit dem letzten Verse *c* reimenden neunten, sechstaktigen Vers anschloss, offenbar in der Absicht, der Strophe einen deutlich sich vernehmbar machenden, feierlichen und zugleich schwungvollen Abschluss zu geben.

Als Beispiele setzen wir die erste Strophe des ersten Gesanges der *Faerye Queene* hierher, worin diese Strophenform zuerst zur Anwendung kam:

A gentle Knight was pricking on the plaine,
Ycladd in mightie armes and silver shielde,
Wherein old dints of deepe woundes did remaine,
The cruell markes of many a bloody fielde;
Yet armes till that time did he never wield.
His angry steede did chide his foming bitt,
As much disdayning to the curbe to yield:
Full jolly knight he seemd, and faire did sitt,
As one for knightly giusts and fierce encounters fitt.

Die Beliebtheit dieser wohllautenden Strophe wird einmal durch die häufige Verwendung derselben von Seiten späterer hervorragender Dichter, wie Thomson, *The Castle of Indolence,* Shenstone, *The School-Mistress,* R. Burns, *The Cotter's Saturday Night,* Byron's *Child Harold's Pilgrimage,* Shelley, *Laon and Cynthia* etc. etc., sondern namentlich auch durch die zahlreichen Nachbildungen und Analogiebildungen, welche sie hervorrief, bezeugt.

§ 290. Die Nachbildungen haben sämmtlich einen aus fünftaktigen Versen bestehenden, von zwei bis zu zehn

Zeilen umfassenden Strophenkörper und den sechstaktigen (selten siebentaktigen) Schlussvers mit einander gemein.

John Donne, Phineas Fletcher und Giles Fletcher waren, wie es scheint, die Erfinder solcher Strophen, von denen die kürzesten, aus drei und vier, den Formeln $^{aaa}_{56}$ und $^{abab}_{56}$ entsprechenden Versen bestehenden Beispiele indess von Rochester, *Upon Nothing* (Poets VI, 413) und Cowper (S. 406) herrühren, während eine fünfzeilige, nach der Formel $^{ababb}_{56}$ gebaute Strophe bei Ph. Fletcher, *Eclogue* II. vorkommt.

Häufig ist die beliebte sechszeilige, nach der Formel $^{ababcc}_{5}$ gebaute Strophe (vgl. S. 326/7) durch Verlängerung des letzten Verses um einen Takt zu einer Spenserstanze $^{ababcc}_{56}$ umgeformt worden, so von Dodsley, *On the Death of Mr. Pope* (Poets XI, 103), Southey, *The Chapel Bell* (II. 143) u. A. (vgl. Metrik II, § 493).

Zu einer siebenzeiligen, der Formel $^{ababccc}_{56}$ entsprechenden Strophe wurde sie von Donne, *The Good Morrow* (*Poets* IV, 24) durch Hinzufügung eines siebenten, mit den beiden vorhergehenden reimenden Verses umgestaltet.

Schöner ist die Umbildung der siebenzeiligen *Rhyme-Royal*-Strophe $^{ababbcc}_{5}$ (vgl. § 260) zur Spenserstanze $^{ababbcc}_{56}$, die bei Milton, *On the Death of a Fair Infant*, vorkommt.

Durch Hinzufügung eines neuen, mit dem letzten Verspaare reimenden Verses wird jene Strophe zu einer achtzeiligen $^{ababbccc}_{56}$, die von Giles Fletcher zu seinem längeren Gedicht *Christ's Victory and Triumph* verwendet wurde, während — abgesehen von selteneren Formen (vgl. Metrik II, § 495) — Ph. Fletcher die *ottava rima* $^{abababcc}_{5}$ zu der Spenserstanze $^{abababcc}_{56}$ umformte und die nämliche Strophe durch Hinzufügung eines Verses zu einer neunzeiligen $^{abababccc}_{56}$ erweiterte. Andere neunzeilige, zum Theil bei neueren Dichtern, wie F. Hemans, Shelley, Wordsworth, vorkommende Spenserstanzen entsprechen den Formeln $^{abaabbccc}_{56}$, $^{ababcdcdd}_{56}$, $^{ababccbdd}_{56}$, $^{aabbccddd}_{56}$ (vgl. die Beispiele Metrik II, § 496).

Eine zehnzeilige, der Formel $^{ababcdcdee}_{56}$ entsprechende, von Prior für seine Ode an die Königin (*Poets* VII. 440) erfundene, vermeintlich verbesserte, in Wirklichkeit

aber nur vereinfachte Modification der alten Spenserstanze möge durch folgende Strophe veranschaulicht werden:

When great Augustus govern'd ancient Rome,
And sent his conquering bands to foreign wars:
Abroad when dreaded, and belov'd at home,
He saw his fame increasing with his years:
Horace, great bard! (so fate ordain'd) arose,
And, bold as were his countrymen in fight,
Snatch'd their fair actions from degrading prose,
And set their battles in eternal light:
High as their trumpets' tune his lyre he strung,
And with his prince's arms he moraliz'd his song.

Diese Strophe ist später noch öfters benutzt worden, so u. a. auch von Chatterton, der aber selbst eine der alten Spenserstanze ähnlichere Nachbildung von der Form $^{\text{ababbabacc}}_{56}$ erfand. Andere zehnzeilige Strophen entsprechen den Formeln $^{\text{ababbcdcdd}}_{56}$, $^{\text{abbacddcee}}_{56}$, $^{\text{ababccdeed}}_{56}$. (Beispiele s. Metrik II, § 497).

Eine elfzeilige, dem Schema $^{\text{ababcdcdcdd}}_{56}$ entsprechende Strophe begegnet bei Wordsworth in *The Cuckoo-Clock* (VIII, 161).

§ 291. Unter den Analogiebildungen zur Spenserstanze, die meistens auch von den oben erwähnten Nachbildnern derselben erfunden worden sind, haben wir zwei Gruppen zu sondern, nämlich erstens solche Strophen, in denen der eigentliche Strophenkörper aus viertaktigen, selten dreitaktigen Versen besteht, an welche sich dann ein sechstaktiger Schlussvers entweder direct oder mittelst eines vorhergehenden fünftaktigen Verses anschließt, und zweitens solche, in denen der eigentliche Strophenkörper ungleichmetrischer Art ist, während der Schlussvers ein sechstaktiger oder auch öfters ein siebentaktiger Vers ist.

Die Strophen der ersten Gruppe haben einen Umfang von vier bis zu zehn Zeilen und sind nach folgenden Formeln gebaut: vierzeilige: $^{\text{abcb}}_{46}$ (Wordsworth); fünfzeilige: $^{\text{ababb}}_{36}$ (Shelley); sechszeilige: $^{\text{abaabb}}_{36}$ (Ben Jonson), $^{\text{ababcc}}_{456}$ (Wordsworth, Coleridge), $^{\text{aabccb}}_{35\ 36}$ (R. Browning); siebenzeilige: $^{\text{a-bba-ccc}}_{47}$ (Eliz. Barr.-Browning); achtzeilige: $^{\text{ababccdd}}_{46}$ (Gray, Wordsworth), $^{\text{aabbccdd}}_{46}$ (John Scott), $^{\text{aabbccdd}}_{456}$

(Coleridge); neunzeilige: $^{ababcdcdc}_{456}$ und $^{ababccddd}_{46}$ (Akenside), $^{ababbcbcc}_{46}$ (Shelley, *Stanzas written in Dejection*, I, 370); zehnzeilige: $^{ababcdcdee}_{456}$ (Withehead). Die neunzeilige, der eigentlichen Spenserstanze analog gebaute, dem Shelley'schen Gedichte entnommene, diene hier als Beispiel:

I see the Deep's untrampled floor
With green and purple seaweeds strown;
I see the waves upon the shore,
Like light dissolved in star-showers, thrown:
I sit upon the sands alone,
The lightning of the noon-tide ocean
Is flashing round me, and a tone
Arises from its measured motion,
How sweet! did any heart now share in my emotion.

Beispiele für die übrigen Strophen s. Metrik II, §§ 499 bis 503.

§ 292. Größere Mannichfaltigkeit zeigen die der zweiten Gruppe unterzuordnenden Strophen, die einen Umfang von 4 bis zu 16 Zeilen haben und meistens bei den Dichtern des XVI.—XVIII. (Donne, Ben Jonson, Cowley, Rowe. Akenside u. A.), selten bei denen des XIX. Jahrhunderts vorkommen. Vierzeilige: $^{aabb}_{5\ 46}$ (Poets V. 236), $^{aabb}_{456}$ (ib. XI, 1207); fünfzeilige: $^{aabba}_{5\ 346}$ (ib. V, 281), $^{ababb}_{546}$ (ib. IX, 312) etc.; sechszeilige: $^{ababcc}_{454\ 56}$ (ib. XI, 130), $^{ababcc}_{434356}$ (ib. X, 722), $^{aabccb}_{43\ 46}$ (ib. XI. 1070; Schweifreimstrophe), $^{ababcc}_{54\ 56}$ (Tennyson, *The third of February*); siebenzeilige: $^{abbaccc}_{3534\ 36}$ (Poets, V, 413), $^{ababbcc}_{5356}$ (F. Hemans, *Easter Day*, VII, 165); ***Rhyme-Royal***-Reimstellung); achtzeilig: $^{aabccbdd}_{35\ 3546}$ (Milton, *Hymn on the Nativity*, II. 400; Schweifreim $+^{dd}_{46}$), $^{ababcdcd}_{52\ 53537}$ (Poets IV, 36), $^{aabbcdcd}_{54\ 5\ 46}$ (ib. V, 432), $^{abbcaddc}_{4\ 5\ 46}$ (ib. IX, 794), $^{ababccdd}_{5356}$ und $^{ababcddc}_{54354\ 36}$ (Wordsworth, *Artegal and Elidure*, VI, 47 und *'Tis said that some have died for love*, II, 184, von Str. 2 an). Diese letztere möge hier als Probe dienen:

Oh move, thou Cottage, from behind that oak!
Or let the aged tree uprooted lie,
That in some other way yon smoke
May mount into the sky:
The clouds pass on: they from the heavens depart

I look — the sky is empty space;
I know not what I trace;
But when I cease to look, my hand is on my heart.

Neunzeilige, namentlich bei Donne vorkommende Strophen entsprechen den Formeln $^{abbaccedd}_{53\ 456}$ (Poets IV, 29), $^{aabbccddd}_{5\ 457}$ (ib. 36), $^{abbaccddd}_{2\ 5\ 2\ 57}$ (ib. 31), $^{aabbbcddc}_{5\ 46}$ (ib. VII, 142) etc; zehnzeilige: $^{aabbccdddd}_{4\ 54\ 56}$ (ib. IV, 28), $^{aabccbdede}_{42\ 56}$ (ib. IX, 788), $^{ababccddee}_{5\ 456}$ (Shelley, *Phantasm of Jupiter* in *Prometheus Unbound*); zwölfzeilig: $^{ababccddeeff}_{5\ 456}$ (Poets XI, 588); dreizehnzeilig: $^{ab\text{-}ab\text{-}ccddeefef}_{45\ 345\ 252526}$ (Ben Jonson, *Ode* an James, Earl of Desmond, ib. IV, 572); fünfzehnzeilig: $^{ababcdddceceff}_{5\ 46\ 56}$ (Shelley, *Ode to Liberty* I, 360—369); sechzehnzeilig: $^{ababababccbddbee}_{5\ 35\ 3546}$ (Swinburne, *New-Year Ode. To Victor Hugo (Midsummer Holiday,* S. 39—63). Diese letztere, schön gegliederte, aus einem gleichmetrischen Aufgesang und einer ungleichmetrischen Schweifreimstrophe nebst einem ungleichmetrischen Verspaare als Abgesang bestehende Strophe möge hier als Probe der längeren Strophenformen folgen:

Twice twelve times have the springs of years refilled
Their fountains from the river-head of time,
Since by the green sea's marge, ere autumn chilled
Waters and woods with sense of changing clime,
A great light rose upon my soul, and thrilled
My spirit of sense with sense of spheres in chime,
Sound as of song wherewith a God would build
Towers that no force of conquering war might climb.
Wind shook the glimmering sea
Even as my soul in me
Was stirred with breath of mastery more sublime,
Uplift and borne along
More thunderous tides of song,
Where wave rang back to wave more rapturous rhyme
And world on world flashed lordlier light
Than ever lit the wandering ways of ships by night.

Die drei zuletzt citierten, wie auch manche der kürzeren, bei Akenside, Rowe u. A. vorkommenden Strophen wurden zu Oden verwendet, wodurch schon die Verwandtschaft dieser Analogiebildungen zur Spenserstanze mit den im nächsten Kapitel zu behandelnden Odenstrophen dargethan wird.

KAPITEL 3.

Epithalamium- und sonstige Odenstrophen.

§ 293. Zu der Strophengattung der Spenserstanzen steht unzweifelhaft auch die kunstvolle, umfangreiche Epithalamiumstrophe Spenser's (Globe Ed. 587 bis 591) in Beziehung, insofern der letzte Vers,

That all the woods may answer and their echo ring,

der nebst dem letzten Worte *sing* des vorletzten Verses in jeder Strophe als Refrain wiederkehrt, ein sechstaktiger Vers ist, während die Strophe im übrigen aus drei- und fünftaktigen Versen besteht.

Ein weiteres Analogon der Epithalamiumstrophe zur Spenserstanze ist noch darin zu erkennen, dass jene, ähnlich wie diese, eine Anzahl von Nachahmungen hervorgerufen hat.

Eine bestimmte Strophenform ist in dem Spenser'schen Epithalamium nicht consequent durchgeführt. Vielmehr besteht es aus Strophen von 18 Zeilen (I, II, IV, V, VI. X. XVI, XXI, XXIII) und von 19 Zeilen (III, VII, VIII. IX. XI, XII, XIII, XIV, XVII, XVIII, XIX, XX, XXII); eine Strophe, die fünfzehnte, hat nur 17 Zeilen. Auch hinsichtlich der Reimstellung finden sich in den beiden Gruppen vereinzelte Abweichungen, so z. B. in Strophe IV und IX.

Die Gruppierung der Verse ist aber in beiden Strophengruppen stets eine analoge. Den Hauptbestandtheil der Strophe bilden fünftaktige Verse, die dreimal durch dreitaktige abgelöst werden, während den Schluss der Strophe, wie gesagt, ein Sechstakter bildet. In den achtzehnzeiligen Strophen ist die gewöhnliche Anordnung der Verse folgende: $\overset{ababccdcdeefggfgrR}{\underset{53\quad 53\quad 5356}{}}$. Die neunzehnzeiligen Strophen haben folgende Anordnung: $\overset{ababccdcdeefggfhhrR}{\underset{53\quad 53\quad 5356}{}}$. Die siebzehnzeilige Strophe hat die nachstehende Reimstellung: $\overset{ababccdcdeffghhrR}{\underset{53\quad 3556}{}}$.

Die beiden folgenden Strophen (II und III) mögen die zwei Hauptformen veranschaulichen:

Early, before the worlds light-giving lampe
His golden beame upon the hils doth spred,
Having disperst the nights unchearefull dampe
Doe ye awake: and, with fresh lusty-hed,
Go to the bowre of my beloved love,

My truest turtle dove;
Bid her awake; for Hymen is awake,
And long since ready forth his maske to move,
With his bright Tead that flames with many a flake.
And many a bachelor to waite on him,
In theyr fresh garments trim.
Bid her awake therefore, and soone her dight,
For lo! the wished day is come at last,
That shall, for all the paynes and sorrowes past,
Pay to her usury of long delight:
And, whylest she doth her dight,
Doe ye to her of joy and solace sing,
That all the woods may answer, and your eccho ring.

Bring with you all the Nymphes that you can heare
Both of the rivers and the forrests greene,
And of the sea that neighbours to her neare:
Al with gay girlands goodly wel beseene.
And let them also with them bring in hand
Another gay girland,
For my fayre love, of lyllyes and of roses,
Bound truelove wize, with a blue silke riband.
And let them make great store of bridale poses,
And let them eeke bring store of other flowers
To deck the bridale bowers.
And let the ground whereas her foot shall tread,
For feare the stones her tender foot should wrong,
Be strewed with fragrant flowers all along,
And diapred lyke the discolored mead.
Which done, doe at her chamber dore awayt,
For she will waken strayt:
The whiles doe ye this song unto her sing,
The woods shall to you answer, and your Eccho ring.

Diese Strophen sind offenbar in drei, respective vier unter sich ungleiche Theile gegliedert, von denen die beiden ersten, vv. 1—6 und 7—11, mit einander durch den Reim verbunden sind. Diese haben mit einander eine gewisse Ähnlichkeit, nur dass der zweite Stollen, wenn man ihn so nennen darf, um einen Vers verkürzt erscheint. Mit dem dritten Gliede fängt ein neues unabhängiges Reimsystem

an, welches diesem Theil den Charakter des Abgesanges verleiht, und da das Schlussreimpaar logisch meistens enge dazu gehört, so ist die Annahme einer dreitheiligen Gliederung derjenigen einer viertheiligen unseres Erachtens vorzuziehen.

§ 294. Derartige Strophen wurden nun auch von späteren Dichtern zu ähnlichen Gedichten verwendet. Doch sind diese Nachbildungen der Epithalamiumstrophe alle von geringerem Umfang. Hinsichtlich der Form könnten manche derselben auch den zuletzt betrachteten unregelmäßigen Spenserstanzen zugezählt werden, da sie den längeren sechs- oder siebentaktigen Schlussvers mit einander gemein haben. Indess ist ihnen in der Regel, abgesehen von der Gleichartigkeit des Inhalts, die durch Spenser's Epithalamiumstrophe, wie es scheint, vorbildlich gewordene Combination drei- und fünftaktiger Verse als Hauptbestandtheil gemeinsam.

Strophen dieser Art sind im Umfange von 8 bis zu 14 Zeilen vorhanden und kommen bei den Dichtern Donne und Ben Jonson vor, nach folgenden Formeln gebaut: achtzeilig: $\overset{\text{ababccdd}}{\text{53236}}$ (Poets IV, 588); elfzeilig: $\overset{\text{aabbccddeeE}}{\text{5 453 57}}$ (ib. IV, 19); zwölfzeilig: $\overset{\text{aabccbdeedfF}}{\text{4 53 56}}$ (ib. 16); vierzehnzeilig: $\overset{\text{aabbcddceeffgG}}{\text{5 453 54 56}}$ (ib. 15). (Beispiele s. Metrik II, § 512.)

Hieran schließen sich Strophen ähnlichen Inhaltes und Baues, aber ohne den längeren Schlussvers, sowie sonstige, denselben ähnlich gebaute Odenstrophen allgemeinen Inhaltes an, die im Umfang von 9—18 Zeilen bei den älteren Dichtern Sidney, Spenser, John, Donne, Sam. Daniel, Ben Jonson, Drummond, Milton, vorkommen, unter den neueren aber wohl nur in Übersetzungen italienischer Canzonen vereinzelt, z. B. bei Leigh Hunt, anzutreffen sind und folgenden Formeln entsprechen: neunzeilige: $\overset{\text{ababbccdD}}{\text{5 3535}}$ (Sidney, *Arcadia,* S. 388); zehnzeilige: $\overset{\text{aabbccddee}}{\text{3535 3 5}}$ (Ben Jonson, *Ode to himself,* Poets IV, 607); elfzeilige: $\overset{\text{aabbccDDEEd}}{\text{4343532325}}$ (ib. 611); zwölfzeilige: $\overset{\text{abbaccddeffe}}{\text{252 5 35352}}$ (ib. 572). $\overset{\text{aabbccddeeff}}{\text{3 53 53 53 5}}$ (Drummond, ib. 664); dreizehnzeilige: $\overset{\text{abacbccdeedff}}{\text{35 35 3535}}$ (Sidney, *Arcadia,* S. 394), $\overset{\text{abcabccdeedff}}{\text{35 35 3535}}$ (S. Daniel, *The Pastoral,* Poets IV, 225), übereinstimmend in der Form mit der Petrarca'schen elften Canzone *Chiare, fresche e dolci aque,* übersetzt von Leigh Hunt (S. 394) in der Strophenform: $\overset{\text{aabccbbddeeff}}{\text{35 35 34545}}$; vierzehnzeilig: $\overset{\text{abcbaccddceffe}}{\text{5 3 5323}}$ (Milton, *Upon*

the Circumcision, II, 408]; achtzehnzeilig: $\overset{a\,b\,b\,a\,a\,c\,d\,c\,d\,d\,e\,e\,f\,e\,f\,f\,G\,G}{5\,3\quad 5\,3\quad 5\,3\quad 5}$ (Spenser, *Prothalamium*, S. 605). Beispiele für diese Strophen, die zum Theile italienischen Canzonenstrophen nachgebildet oder nachgeahmt sind, s. Metrik II, §§ 512—515.

§ 295. Daneben ist auch der ungleichmetrische Versbau der griechischen Odenstrophen, wenn auch nur im Allgemeinen, für die englischen Odenstrophen von Einfluss gewesen, zumal für die sogenannten Pindarischen Oden, insofern die für dieselben verwendeten Metra im Wesentlichen dieselben waren und den nämlichen ungleichmetrischen Charakter in ihrer Zusammensetzung beibehielten, den die im vorhergehenden Paragraphen betrachteten Odenstrophen aufweisen.

Die *Pindaric Odes* zerfallen in zwei Gruppen, nämlich die unregelmäßigen *(Irregular Odes)* und die regelmäßigen *(Regular Odes)*.

Die ersteren fanden ihr Vorbild möglicherweise in gewissen hymnenartigen, unstrophischen, aus einer ununterbrochenen Aufeinanderfolge ungleichmetrischer, beliebig reimender Verse bestehenden Gedichten, wie denn u. a. schon bei Donne, dem Erfinder oder Nachdichter mancher der im vorhergehenden Paragraphen erwähnten Odenstrophen, ein derartiges, *The Dissolution* (Poets IV, 38) betiteltes, aus 22 zwei- bis siebentaktigen, reimenden Versen bestehendes, der Formel $\overset{a\,b\,c\,d\,-\,b\,a\,c\,d\,-\,e\,e\,f\,f\,e\,g\,g\,h\,h\,i\,i\,k\,l\,l\,k\,k}{3\,4\,5\quad 3\,4\quad 5\quad 3\,4\,5\,3\,5\,5\,4\,5\,3\,4\quad 5\,3\,2\quad 5\,7}$ entsprechendes Gedicht vorkommt. Andere, leichter zugängliche Gedichte ähnlicher Form sind bei Milton unter den Titeln *On Time* (II, 411) und *At a solemn Music* (II, 412) zu finden. Sonstige Beispiele, zum Theile aus neuerer Zeit herrührend, finden sich Metrik II, § 523, verzeichnet.

Unter dem combinierten Einfluss der älteren unstrophischen, längeren Oden einerseits und der gleichzeitigen, in kürzere, gleichartige, ungleichmetrische Strophen eingetheilten strophischen Oden andererseits sind möglicherweise die aus ungleichartigen, meistens längeren Strophen zusammengesetzten unregelmäßigen Odenformen entstanden, in denen Cowley die Oden Pindars zu übersetzen oder vielmehr zu umschreiben liebte, und die seitdem in der englischen Poesie sowohl durch seine eigenen, in dieser Form sich bewegenden Originaldichtungen, wie auch durch diejenigen seiner zahl-

reichen Nachahmer und Nachfolger sehr populär wurden und es bis auf den heutigen Tag geblieben sind. Das Charakteristische der Cowley'schen Nachdichtungen und Nachahmungen der Oden Pindars besteht also darin, dass er, soweit es sich um den Inhalt derselben handelt, diesen nur in ganz allgemeiner Weise, mit willkürlichen Weglassungen und Zusätzen, wiedergab, hinsichtlich der Form aber die im Original vorliegende strophische Gliederung jener Gedichte, wonach zwei einander gleiche Strophengebilde, die Strophe und die Gegenstrophe, nebst einem von diesen im Bau abweichenden, der sogenannten Epode, in dieser Reihenfolge von Anfang bis zu Ende der Ode wiederkehren, in keiner Hinsicht von ihm befolgt oder auch nur nachgeahmt wurde.

Schon die Ungleichheit der Strophenzahl des Originals und der Cowley'schen Übersetzung, sowie der Verszahl innerhalb der einzelnen Strophen lässt dies zur Genüge erkennen, ganz abgesehen von der völligen Verschiedenheit der griechischen und englischen Versarten.

§ 296. So besteht beispielsweise die Nemeische Ode aus vier gleichen, eine je siebenzeilige Strophe und Gegenstrophe, sowie eine vierzeilige Epode umfassenden Gliedern, zusammen also aus zwölf Strophen, Cowley's Übersetzung dagegen aus neun sämmtlich von einander verschiedenen Strophen, die folgenden Formeln entsprechen: I: $^{aabbccddeeeffgg}_{5\ 43\ 64\ 3\ 4545}$, 15 Z. — II: $^{aabbbccddeeffe}_{434543545\ 4335}$, 15 Z. — III: $^{abbaaccdeedf-f-ggg}_{534\ 534\ 3\ 4\ 6457}$, 16 Z.; diejenige der übrigen Strophen dieser Ode entspricht den folgenden Formeln: IV: $^{aabbbccddeee}_{5\ 4\ 535\ 46}$, 13 Z. — V: $^{aabbccdedeffgg}_{5454\ 5\ 456}$, 15 Z. — VI: $^{aabbcddceffffggehh}_{545654\ 5454\ 57}$, 17 Z. — VII: $^{aabbbccdeedffgg}_{53545364365\ 47}$, 15 Z. — VIII: $^{aabbccddeeffgghh}_{2\ 53465\ 43\ 46\ 46}$, 16. Z. — IX: $^{aabbccddddee}_{454\ 6\ 45\ 36}$, 11 Z. —

Ganz ähnlich willkürlichen, ungleichartigen Bau haben die einzelnen Strophen der Original-Oden Cowley's und seiner zahlreichen Nachfolger. So hat z. B. Cowley's Ode *Brutus* (Poets V, 303) die Strophenformen: I: $^{aabbccccddddddd}_{4\ 54\ 5456\ 5456}$, 14 Z. — II: $^{abaabbccdddeefggf}_{54\ \ 53453346}$, 17 Z. — III: $^{aabbccdddeeffg-g-}_{35465\ 4\ \ 5\ 4\ 5\ 6}$, 15 Z. IV: $^{aaabbaaabccddeeff}_{5345\ 454\ 546546}$, 17 Z. V: $^{abbacccaccddeeffgghhiii}_{546254\ 56\ 453\ 5\ 4\ 54}$, 23 Z. —

Die Waller'sche Ode *Upon modern Critics* (Poets V, 650) hat folg. stroph. Formen: I: $^{abbaccdddefffefgghiihkk}_{4\ 5\ 454\ 5\ 454\ 53\ 456}$, 23 Z. —

II: $\overset{aabbccddeffggehiihkkll}{\underset{43\quad 45\quad 453\ 45\quad 4\ 5,}{}}$ 23 Z. — III: $\overset{aabbccddeeffefeghhgii}{\underset{45\quad 43\ 45\quad 46,}{}}$ 21 Z. - IV: $\overset{abbaccddeddffgghhii}{\underset{4\ 53454\ 54\ 54545,}{}}$ 19 Z. – V: $\overset{aabbcdcdeeffgghhii}{\underset{453\ 56545\quad 436,}{}}$ 18 Z. — VI: $\overset{ababaccddeeffggghhii}{\underset{43\quad 46\ 4\ 54\ 5\ 46,}{}}$ 20 Z.

Überall sind die Strophen ungleich lang und bestehen aus den verschiedenartigsten, nämlich drei-, vier-, namentlich aber fünftaktigen, doch auch sechs- und siebentaktigen Versen in den mannichfachsten Reimverbindungen. Darunter ist parallele Reimstellung als die gewöhnliche anzusehen, welche aber manchmal durch gekreuzte, umschließende, übergreifende, terzinenartige Reimstellung unterbrochen wird. Charakteristisch ist, dass zum Schluss der Strophe häufig drei parallele Reime vorkommen, und dass als letzter abschließender Vers, wie in den Spenserstanzen und Epithalamiumstrophen, gern ein längerer, sechs- oder siebentaktiger, bisweilen aber auch ein kurzer Vers verwendet wird.

Diesen *Irregular Pindaric Odes* sind u. a. auch Dryden's berühmte Oden *Threnodia Augustalis* und *Alexander's Feast*, diese letztere, mehr lyrisch gehaltene, mit kurzen Chorstrophen nach den einzelnen Hauptstrophen versehen, sowie Pope's *Ode On St. Cecilia's Day* zuzuzählen. Eine lange Reihe von Hinweisen auf ähnliche Dichtungen von Cowley an bis auf Tennyson, unter denen noch die, namentlich von Southey (u. a. *Thalaba*) und Shelley *(Queen Mab)* gepflegten, reimlosen Odenstrophen hervorzuheben sind, sowie weitere Ausführungen sind Metrik II, §§ 516—522 zu finden.

§ 297. Gegen diese *Irregular Pindaric Odes* wurde nun in energischer Weise Opposition erhoben von dem Dramatiker Congreve, der in einem besonderen *Discourse on the Pindaric Ode* (Poets VII, 569) ausführte, dass die Oden Pindars keineswegs aus so willkürlichen strophischen Gefügen bestünden, wie sie bis dahin unter dem Namen *Pindaric Odes* in der englischen Poesie populär gewesen seien, und im Gegensatz dazu den streng gegliederten, oben (§ 295) charakterisierten Bau derselben richtig hervorhob, den er in seiner eigenen, bald nach Mai 20 1706 geschriebenen, an die Königin gerichteten *Pindaric Ode* mittelst ungleichmetrischer gereimter Verse nachbildete. Nur irrte er in der Annahme, dass dies der erste Versuch der Art in der englischen Literatur sei. Schon fast 100 Jahre vor ihm hatte der

Dramatiker Ben Jonson eine Nachbildung der Pindarischen Odenform genau nach den nämlichen Grundsätzen ausgeführt und seine *Ode Pindaric* zum Andenken an Sir Lucius Carey und Sir H. Morison (Poets IV, 585) ebenfalls in Strophe *(Turn)*, Antistrophe *(Counter-Turn)* und Epode *(Stand)* gegliedert, die in dieser Reihenfolge viermal wiederkehren (vgl. Metrik II, § 525). Ben Jonson's Versuch war indess, ohne Nachfolge zu finden, vorübergegangen und selbst Congreve unbekannt geblieben, während die regelmäßigen Pindarischen Oden dieses Dichters zahlreiche Dichtungen verwandter Art und Form hervorriefen. Deshalb mögen die Anfangsstrophen der in Strophe und Antistrophe nach der Formel $\overset{aabccbb}{53\ 456}$, in Epode nach der Formel $\overset{ababcdcdeefggf}{454344\ 345}$ gegliederten Pindarischen Ode Congreve's (Poets VII, 570) hier folgen:

The Strophe.

Daughter of memory, immortal muse,
Calliope; what poet wilt thou choose,
Of Anna's name to sing?
To whom wilt thou thy fire impart,
Thy lyre, thy voice, and tuneful art;
Whom raise sublime on thy aethereal wing,
And consecrate with dews of thy Castalian spring?

The Antistrophe.

Without thy aid, the most aspiring mind
Must flag beneath, to narrow flights confin'd,
Striving to rise in vain:
Nor e'er can hope with equal lays
To celebrate bright virtue's praise.
Thy aid obtain'd ev'n I, the humblest swain,
May climb Pierian heights, and quit the lowly plain.

The Epode.

High in the starry orb is hung,
And next Alcides' guardian arm,
That harp to which thy Orpheus sung
Who woods, and rocks, and winds could charm;
That harp which on Cyllene's shady hill,
When first the vocal shell was found,
With more than mortal skill

Inventor Hermes taught to sound:
Hermes on bright Latona's son,
By sweet persuasion won,
The wondrous work bestow'd;
Latona's son, to thine
Indulgent, gave the gift divine;
A god the gift, a god th'invention show'd.

Die berühmtesten unter den späteren, nach ähnlichen Principien gebauten Pindarischen Oden sind diejenigen Gray's, *The Progress of Poesy* (*Poets* X, 218) und *The Bard* (ib. 220). Hinweise auf andere sind Metrik II, § 527 zu finden.

Ebendaselbst, §§ 528—531, mögen die Ausführungen über ungleich-strophische, lyrische Einlagen in Maskendichtungen und Opern, über Cantaten-Strophen und Strophen ungleicher Art in sonstigen, hier nicht näher zu erörternden Dichtungen nachgelesen werden.

KAPITEL 4.

Das Sonett.

§ 298. Das Sonett[1]) wurde, obwohl schon in der älteren provenzalischen und französischen Poesie die Benennung *Son*, seltener *Sonet* für ein lyrisches Gedicht im Allgemeinen von unbestimmter Ausdehnung und Gestalt giltig war, als die in der neueren Literatur unter diesem Namen bekannte Dichtungsart fester Form erst aus der italienischen Poesie, und zwar in der Regel nach dem Vorbild oder wenigstens unter Einfluss der Sonette Petrarcas, in die französische, spanische und englische Dichtung eingeführt. In der englischen Poesie entwickelte sich aber das Sonett zum Theil freier als in anderen Ländern und blieb seinem italienischen Vorbilde nur hinsichtlich der Zahl und Beschaffenheit der für dasselbe verwendeten Verse getreu. Ganz allgemein genommen kann das italienische wie das englische Sonett bezeichnet werden als ein kleines, in sich abgeschlossenes, aus 14 fünftaktigen (beziehungs-

[1]) Literaturangaben über das Sonett s. Metrik II, S. 836,7, Anm., wozu wir hier noch den Hinweis auf L. Bladene, *Morfologia del Sonetto nei secoli* XIII *e* XIV *(Studj di Filologia Romanza, Fasc. 10)* hinzufügen.

weise elfsilbigen) jambischen Versen bestehendes Gedicht, in welchem ein bestimmtes Thema, ein Gedanke oder vielmehr eine Gedankenreihe behandelt und zum Abschluss gebracht wird. Hinsichtlich der Reimverknüpfung der Verse aber und der sonstigen Gliederung des Gedichtes weicht das englische Sonett in der Regel erheblich von dem italienischen Vorbilde ab und schließt sich nur in selteneren Fällen strenge an den Bau desselben an.

§ 299. Das italienische Sonett, welches also zunächst genauer zu betrachten ist, besteht aus zwei, durch ungleiche Reime von einander gesonderten, in sich jedoch durch gleiche Reime verbundenen Theilen, von denen der erste aus zwei Quartetten *(basi)*, Strophen von vier Zeilen, der zweite aus zwei Terzetten *(volte)*, Strophen von drei Zeilen, zusammengesetzt ist. Die beiden Quartette enthalten nur zwei, die beiden Terzette dagegen zwei oder auch drei Reime.

Die gewöhnliche Stellung der Reime in den Quartetten ist *a b b a a b b a*, selten *a b b a b a a b (rima chiusa)*; indess kommt auch abwechselnde Reimstellung vor, also *a b a b a b a b* oder seltener *a b a b b a b a (rima alternata)*; beide Reimstellungen zu combinieren *a b a b b a a b* oder *a b b a a b a b (rima mista)* war ungewöhnlich. Größere Freiheit ist der Reimstellung in dem zweiten, sechszeiligen Theile gestattet. Bei nur zwei Reimen, die von den alten Theoretikern, so von dem italienischen Kritiker und Literarhistoriker Quadrio (1695—1756), als die allein berechtigte Art angesehen wird, ist die Reimstellung *c d c d c d*, also gekreuzte, die gewöhnlichste *(rima alternata)*, welche in den 124 Sonetten Petrarcas[1]) mit nur zwei Reimen im Schlusstheil 112mal vorkommt; die übrigen zwölf sind mit Reimverkettung *(rima alternata)* gereimt, entweder *c d d c d c* oder *c d d d c c*. Häufiger als mit zwei Reimen im Schlusstheil kommen bei Petrarca Sonette mit drei Reimen im Schlusstheil vor. Hier ist die Reimstellung *c d e c d e* die gewöhnlichere, welche bei ihm in 123 Sonetten anzutreffen ist, während die Reimstellung *c d e d c e* sich in 78 Sonetten findet. Als die drei Haupttypen Petrarca'scher Sonette können wir demnach mit

[1]) Vgl. *Etude sur Joachim du Bellay et son rôle dans la réforme de Ronsard par* G. Plötz, *docteur en philosophie.* Berlin, Herbig, 1874, p. 24.

Tomlinson (*The Sonnet: Its Origin Structure and Place in Poetry,* London 1874, 8°, p. 4) diejenigen bezeichnen, welche nach den Reimformeln *abba abba cde cde, abba abba cdc dcd, abba abba cde dce* gebaut sind.

In zwei anderen, dem 72sten und 74sten, kommen noch die ungewöhnlicheren Reimstellungen *cde edc* und *cde dec* vor. Als die schlechteste Art galt diejenige, welche mit einem Reimpaar endete. Gerade dies war später, wie wir sehen werden, das Charakteristicum für die specifisch englische Sonettenform.

Die ursprüngliche und älteste Form des Sonetts scheint jedoch nach den Ergebnissen neuerer Untersuchungen diejenige mit gekreuzter Reimstellung, sowohl in den Quartetten, als auch in den Terzetten, gewesen zu sein, also nach der Formel *abababab cdcdcd.* Diese übte jedoch auf die national-englische Sonettenform, in welcher auch eine gekreuzte Reimstellung anderer Art bevorzugt wurde, keinen directen Einfluss aus.

Wesentlich ist also für das italienische Sonett die Zweitheiligkeit, die Theilung in zwei Hauptabschnitte, und diese sind so scharf von einander gesondert, dass ein Hinübergreifen des Gedankens und Satzes aus der achten in die neunte Zeile, also aus dem ersten Hauptabschnitt in den zweiten nicht gestattet und als ein Verstoß gegen den Bau und den Sinn dieser Dichtungsform anzusehen ist. Auch Enjambement zwischen der ersten und zweiten Strophe stört den strophischen Charakter, und selbst zwischen der ersten dreizeiligen und der zweiten dreizeiligen Strophe wird es von den besseren Sonettendichtern als störend für den strophischen Aufbau des Ganzen gemieden, wenn auch für diesen letzteren, sechszeiligen Theil das Gesetz weniger strenge beobachtet wird.

Nach dem logischen Sinn der Structur des Sonetts, wie ihn die älteren Theoretiker, so vor allem Quadrio fassten, hat das erste Quartett desselben die Aufgabe, eine Behauptung aufzustellen, das zweite, dieselbe zu beweisen. Das erste Terzett hat die Aufgabe, jene Behauptung zu bestätigen, das vierte, den Schluss des Ganzen zu ziehen.

§ 300. Der Bau und die Gliederung dieser ursprünglich italienischen Dichtungsart möge veranschaulicht werden

durch das folgende, von Theodore Watts herrührende Sonett, welches ebenso correct in der Form, als poetisch in Bezug auf den Inhalt ist und das Wesen dieser Dichtungsart zum Gegenstande hat:

The sonnet's voice.

A metrical lesson by the sea-shore.

Yon silvery billows breaking on the beach
Fall back in foam beneath the star-shine clear,
The while my rhymes are murmuring in your ear
A restless lore like that the billows teach;
For on these sonnet-waves my soul would reach
From its own depths, and rest within you, dear,
As, through the billowy voices yearning here,
Great nature strives to find a human speech.

A sonnet is a wave of melody:
From heaving waters of the impassioned soul
A billow of tidal music one and whole
Flows in the ‚octave'; then, returning free,
Its ebbing surges in the ‚sestet' roll
Back to the deeps of Live's tumultuous sea.

Nur das Enjambement zwischen den Terzetten erregt leisen Anstoß. Die Reimstellung derselben aber ist völlig correct, und das für die strenge Sonettenform unzulässige Schlussreimpaar ist vermieden. Andere Sonette über das Sonett in englischer, deutscher und französischer Sprache finden sich Metrik II, §§ 534 citiert.

§ 301. Von dieser streng italienischen Form weichen nun die ersten englischen Sonettendichter Wyatt und Surrey, obwohl beide auch Petrarca'sche Sonette übersetzten, ziemlich erheblich ab, namentlich insofern, als sie die beiden Quartette zwar beibehielten, aber den zweiten Haupttheil des Sonetts, die beiden Terzette, zu einem dritten, allerdings selbständig reimenden Quartett nebst einem Schlussreimpaar auflösten. Nur gieng Surrey insofern noch weiter als Wyatt, als er auch für den ersten Theil des Sonetts, die beiden Quartette, die Reimordnung und Reimzahl änderte, während Wyatt in dieser Hinsicht nur ganz ausnahmsweise vom Bau des italienischen Sonetts abwich. Die meisten der

Sonette Wyatts (desgleichen auch diejenigen von Dr. John Donne, vgl. Metrik II, § 541) haben daher die Reimstellung *a b b a a b b a c d d c e e,* während sonstige Formen, wie *a b b a a b b a c d c d e e* nur vereinzelt vorkommen (vgl. Metrik II, § 535).

Diese Reimstellung war dagegen diejenige, welche von einem anderen, gleichfalls mehr an das italienische Vorbild sich anschließenden Sonettendichter, Sir Philipp Sidney, bevorzugt wurde, obwohl er daneben auch noch correctere italienische Reimstellungen pflegte, nämlich solche, in denen das Schlussreimpaar vermieden wurde (vgl. ib. § 538), sowie er auch gewisse erweiterte und verkürzte Sonette erfand, die Metrik II, §§ 539, 540 näher erörtert worden sind.

§ 302. Wichtiger ist die Surrey'sche Umformung des italienischen Sonetts, welche der Reimformel *a b a b c d c d e f e f g g* entspricht. Diese Sonettenform (die übrigens auch er zu einer aus mehreren derartigen Quartetten nebst einem Schlussreimpaar bestehenden besonderen Dichtungsform erweiterte (vgl. Metrik II, § 537), wurde bei den Dichtern des XVI. und beginnenden XVII. Jahrhunderts sehr beliebt. In ihr dichteten namentlich auch Samuel Daniel und Shakspere, von vereinzelten Unterarten abgesehen (vgl. ib. § 536, 544, 545), ihre Sonette, von denen öfters schon mehrere miteinander in einem engeren cyklischen Zusammenhang stehen. Das nachstehende achtzehnte Sonett Shakspere's möge diese wichtige Form näher veranschaulichen:

Shall I compare thee to a summer's day?
Thou art more lovely and more temperate:
Rough winds do shake the darling buds of May,
And summer's lease hath all too short a date:
Sometime too hot the eye of heaven shines,
And often is his gold complexion dimm'd;
And every fair from fair sometime declines,
By chance or nature's changing course untrimm'd;
But thy eternal summer shall not fade
Nor lose possession of that fair thou owest;
Nor shall Death brag thou wander'st in his shade,
When in eternal lines to time thou growest:
So long as men can breathe or eyes can see,
So long lives this and this gives life to thee.

Für gewöhnlich steht das Schlussreimpaar als besondere, das Sonett abschließende Sentenz für sich. In einzelnen Fällen zieht sich aber auch der Gedanke der vorhergehenden Strophe mittelst Enjambements in das Schlussverspaar hinüber, so in Nr. 71, 72, 108, 154 etc. Öfters findet natürlich Enjambement von Strophe zu Strophe im Innern des Sonetts statt, so z. B. in Nr. 114, 129, 154 etc. Die Reime sind meistens, doch durchaus nicht ausschließlich, stumpf.

§ 303. Inzwischen war eine andere, interessante Sonettenform, vielleicht von dem schottischen Dichter Alex. Montgomerie (vgl. Studien über A. M. von Oscar Hoffmann, Breslauer Dissertation, Altenburg 1894, S. 32, auch Engl. Studien XX, 24 ff.), eingeführt und von Spenser besonders gepflegt worden. Dieser verfasste nämlich, nachdem er, circa 17 Jahre alt, die Sonette des französischen Dichters Du Bellay in *blank verse* übertragen und dadurch die auch in der französischen Poesie bekannte, vereinzelt gebliebene Form des reimlosen Sonetts geschaffen, circa 20 Jahre später aber die nämlichen Sonette in die Surrey'sche Form umgedichtet hatte, einige Jahre darauf eine Sonetten-Sammlung, *Amoretti* (früher schon einige andere), in einer besonderen, schönen Form, deren Eigenthümlichkeit darin besteht, dass die drei Quartette mit einander durch *concatenatio* der Reime (indem der Schlussvers des einen Quartetts mit dem Anfangsvers des nächsten reimt) verknüpft sind, das Schlussreimpaar aber gesondert steht, so dass diese Sonette dem Schema *a b a b b c b c c d c d e e* entsprechen, eine Form, die aber später nur vereinzelt Nachahmung gefunden hat (vgl. Metrik II, §§ 542, 543, 559, Anm. 1).

Auch die mannichfachen Sonettenformen Drummond's von Hawthornden, der theils die italienischen Formen strenge nachbildete, theils sie modificierte, theils früher eingeführte, englische Umbildungen pflegte, theils auch selbständig neue Formen erfand, haben auf die weitere Sonettendichtung keinen Einfluss ausgeübt und können daher hier unerörtert bleiben (vgl. Metrik II, §§ 547, 548).

§ 304. In ein neues, freilich nur kurzes, aber doch wichtiges Stadium der Entwickelung trat die englische

Sonettendichtung ein mit Milton, der kein einziges seiner 18 englischen und 5 italienischen Sonette in der Surrey-Shakspere'schen oder einer anderen, specifisch englischen Form dichtete, sondern in allen die italienische Reimstellung *abba abba* in den Quartetten, combiniert mit den gleichfalls streng italienischen Terzetten-Reimstellungen *cdcdcd, cddcdc, cdecde, cdceed, cdedce*, und nur in einem englischen und drei italienischen Sonetten mit den weniger strengen, mit einem Reimpaar schließenden Reimstellungen *cddcee, cdcdee,* genau beobachtete.

Eine Hauptregel des italienischen Sonetts, nämlich die logische Sonderung der beiden Haupttheile durch einen Gedankenabschnitt, ließ er in etwa der Hälfte seiner Sonette unbeachtet, ja, die für das strenge italienische Sonett erforderliche Correspondenz der einzelnen Glieder desselben (vgl. S. 373 und Metrik II, § 533, S. 839/40) findet fast nirgends statt, so dass Milton nur in der Form, nicht aber hinsichtlich des Verhältnisses von Gliederung und Inhalt den Anforderungen des italienischen Sonetts gerecht wurde, in letzterer Beziehung aber den meistens aus einer fortlaufenden Gedankenreihe bestehenden einstrophischen Bau des specifisch englischen Sonetts beibehielt.

Indess nach Milton, dem ferner noch die Einführung der in der englischen Dichtung gleichfalls ziemlich vereinzelt gebliebenen komischen Abart des Schweifsonetts nach italienischem Vorbilde *(Sonetto codato)* zu danken ist (II, 481), d. h. eines um sechs ungleichmetrische Verse erweiterten, dem Schema $^{\text{abba abbacdedeccfffgg}}_{\text{5 3 5 3 5}}$ entsprechenden Sonetts (vgl. Metrik II, § 549), kam die Sonettendichtung für etwa ein Jahrhundert außer Gebrauch. Die Dichter der Restaurationszeit, wie auch der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, wie Cowley, Waller, Dryden, Pope, Gay, Akenside, Young, Thomson, Goldsmith, Johnson u. A., dichteten kein einziges Sonett und sahen mit Verachtung auf dasselbe herab (vgl. Metrik II, § 550).

§ 305. Als die Sonettendichtung in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts von Th. Edwards, der gegen 50 Sonette dichtete, Th. Gray, Benjamin Stillingfleet, Th. Warton u. A., die nur wenige verfassten,

sowie von Charlotte Smith, Helen M. Williams, Anna Seward neu belebt wurde, bevorzugten die Dichter die strenge italienische Form, die Dichterinnen, mit Ausnahme der zuletzt genannten, die sich jenen anschloss, die leichtere Surrey-Shakspere'sche Form (vgl. Metrik II, § 551).

Von dem seinerzeit sehr beliebten Sonettendichter William Lisle Bowles wurde gegen Ende des XVIII. Jahrhunderts eine schon bei Drummond vorkommende, dem Schema *abba cddc effe gg* entsprechende Übergangsform vom italienischen zum Surrey'schen Sonett, mit umschließenden Reimen in den Quartetten statt der gekreuzten (vgl. Metrik § 546, p. 860), neben der von ihm gleichfalls gepflegten strengeren italienischen Form verwendet (vgl. ib. § 552).

Durch ihn wurde Samuel T. Coleridge zu seinen ähnlich gebauten Sonetten angeregt, in denen er zum Theil umschließende und gekreuzte Reimstellung der Quartette *(abba cdcd efef gg* oder *abab cddc effefe)* combinierte (vgl. ib. § 553).

Ähnliche, nur noch freiere und willkürlichere Reimstellungen, zum Theil mit Voranstellung der Terzette (z. B. Nr. 13: *aabccbdedefefe*) treten zu Tage in den inhaltlich manchmal sehr schönen, hinsichtlich der Form aber, von dem vierzehnzeiligen Umfange abgesehen, kaum noch an das ursprüngliche italienische Vorbild erinnernden Sonetten Southey's, die aber, ähnlich wie diejenigen Drummond's, ohne weiteren Einfluss geblieben und daher hier nicht näher zu erörtern sind (vgl. Metrik II, § 554).

§ 306. Einen bedeutenden Aufschwung nahm die Sonettendichtung durch Wordsworth, der gegen 400 Sonette verfasste und hauptsächlich wohl wegen seiner Fruchtbarkeit in dieser Dichtungsart bisweilen als der englische Petrarca bezeichnet wird, an den er sich übrigens auch hinsichtlich der Reimstellung und Gliederung des Sonetts in den meisten Fällen wieder enger anschloss. Die gewöhnliche Reimstellung seiner Quartette ist nämlich *abba, abba,* woneben aber auch eine Form mit einem dritten Reim, *abba, acca,* oftmals vorkommt, bei sehr vielen Variationen in der Reimstellung der Terzette, wie solche übrigens auch in den zahl-

reichen Unterarten der Wordsworth'schen Sonette hinsichtlich des Baues des ersten Theiles zu Tage treten. Unter diesen kommen namentlich diejenigen Abarten häufig vor, die im ersten Quartett umschließende, im zweiten gekreuzte Reimstellung haben oder umgekehrt, und zwar entweder mit zwei oder mit drei Reimen. Als Haupttypen, die jede einzelne in den Terzetten noch manche Variationen aufweisen, mögen wenigstens die folgenden hier angeführt werden: *abba baba cdeced* (II, 303); *abba abab cde edc* (VIII, 57); *abab baab cdcdcd* (VI, 113); *abab abba cdd cdc* (VIII, 29); *abba acac deeded* (VII, 82); *abba caca dedeed* (VIII, 109) (daneben z. B.: *abba caca dedeff* [VIII, 77] u. a.); *abab bccb defefd*; daneben andere Formen, reimend *ddfeef* (VII, 334); *defdef* (VIII, 68) etc. in den Terzetten; *abab acac dedede* (VIII, 28) (vgl. Metrik II, § 555).

Abweichend vom italienischen Sonett und ähnlich dem Milton'schen sind sehr oft die beiden Hauptbestandtheile des Wordsworth'schen Sonetts nicht durch einen Gedankenabschnitt von einander getrennt, und selbst wenn kein Enjambement eintritt, ist doch die Gedankenreihe eine fortlaufende, so dass solche Sonette mehr den Eindruck eines Bildes oder einer Schilderung als eines reflectierenden, nach der Forderung der Italiener in Behauptung (Quartett I), Beweis (Quartett II), Bestätigung (Terzett I), Schlussfolgerung (Terzett II) zerfallenden Gedichtes machen (vgl. S. 373). Das folgende, streng italienischer Reimstellung entsprechende Wordsworth'sche Sonett (IV, 33) möge hierfür als Beispiel dienen:

With Ships the sea was sprinkled far and nigh,
Like stars in heaven, and joyously it showed;
Some lying fast at anchor in the road,
Some veering up and down, one knew not why.
A goodly Vessel did I then espy
Come like a giant from a haven broad;
And lustily along the bay she strode,
Her tackling rich, and of apparel high.
This Ship was nought to me, nor I to her,
Yet I pursued her with a Lover's look;
This ship to all the rest did I prefer:

When will she turn, and whither? She will brook
No tarrying; where She comes the winds must stir:
On went She, and due north her journey took.

Viel mehr aber noch machen Sonette wie das folgende, betitelt *A Parsonage in Oxfordshire* (VI, 292), wegen ihres mangelhaft gegliederten Baues den Eindruck einstrophischer Gedichte:

Where holy ground begins, unhallowed ends,
Is marked by no distinguishable line;
The turf unites, the pathways intertwine;
And, wheresoe'er the stealing footstep tends,
Garden, and that Domain where kindreds, friends,
And neighbours rest together, here confound
Their several features, mingled like the sound
Of many waters, or as evening blends
With shady night. Soft airs, from shrub and flower,
Waft fragrant greetings to each silent grave;
And while those lofty poplars gently wave
Their tops, between them comes and goes a sky
Bright as the glimpses of eternity,
To saints accorded in their mortal hour.

Noch mehr tritt der strophische Charakter mancher Sonette Wordsworth's, wie übrigens auch früherer Dichter, z. B. Sidney's oder Shakspere's, zu Tage, wenn mehrere, dasselbe Thema behandelnde Sonette auf einander folgen und so enge mit einander verknüpft sind, dass sie, wie es unter Wordsworth's *Ecclesiastical Sonnets* bisweilen, z. B. in XI, XV, XVIII, XXIII, der Fall ist, mit Wörtern wie *But* oder *Nor* anfangen und somit auf ein vorhergehendes Sonett hinweisen oder auch, wenn einzelne solcher Sonette, wie z. B. Nr. XXXII der genannten Sammlung, nach Art der Spenserstanze mit einem Alexandriner schließen. Diese, dem harmonischen, streng gegliederten Bau des Sonetts widerstrebende Eigenthümlichkeit, die schon in einem Sonett von Burns (S. 119) anzutreffen ist, kommt auch bei späteren Dichtern öfters vor, wie denn Wordsworth überhaupt einen bedeutenden Einfluss auf die weitere Sonettendichtung, die bei den englischen und amerikanischen Dichtern eifrige Pflege fand, ausübte.

§ 307. Die zahlreichen Sonettendichter des 19. Jahrhunderts haben aber kein neues Stadium in der Entwickelung dieser Dichtungsart herbeigeführt, sondern begnügen sich mit der Pflege irgend einer oder wohl auch mehrerer der in der englischen Poesie vertretenen vier Hauptarten des Sonetts. Diese sind:

I. Die specifisch englische, Surrey-Shakspere'sche Form, vorkommend u. a. bei Keats, S. T. Coleridge, F. Hemans, Ch Tennyson Turner, Eliz. Barr.-Browning u. A. (vgl. Metrik II, § 560).

II. Die Wordsworth'sche, dem italienischen Sonett sich nähernde Form oder vielmehr Formenmannichfaltigkeit, repräsentiert u. A. durch S. T. Coleridge, H. Coleridge, Sara Coleridge, Byron, F. Hemans, Ch. Lamb, Matthew Arnold, A. Tennyson, D. G. Rossetti u. a. (vgl. ib. §§ 561, 562).

III. Die Milton'sche, correct reimende, incorrect gegliederte Form, vertreten u. A. durch Keats, Byron, Aubrey de Vere, Lord Haughton, Eliz. Barr.-Browning, D. G. Rossetti, Swinburne etc. (vgl. ib. § 563).

IV. Die streng italienische Form, gepflegt von Keats, Byron, Leigh Hunt, Aubrey de Vere, A. Tennyson, R. Browning, Eliz. Barr.-Browning, Matthew Arnold, Austin Dobson, D. G. Rossetti, Swinburne und den meisten Dichtern der neueren Schule (vgl. ib. §§ 564, 565).

KAPITEL 5.

Sonstige italienische und französische Dichtungen fester Form.

§ 308. Das Madrigal, eine italienische Dichtungsform (ital. *mandriale*, *madrigale* von *mandra* Herde), bedeutet ein Hirtenlied, ländliches Idyll. Die italienischen, von Petrarca u. A. gedichteten Madrigale sind gleichmetrische, aus elfsilbigen Versen bestehende, kleine Gedichte, die aus zwei oder drei Terzetten in verschiedener Reimstellung nebst zwei oder vier meist paarweise reimenden Versen

(abc abc dd; aba bcb cc; abb acc dd; abb cdd ee: abb acc cdd; aba cbc de de; abb cdd ee ff; abb cdd eff gg) zusammengesetzt sind.

Mit diesen italienischen Madrigalen stimmen die in der englischen Poesie bei Sidney und namentlich Drummond von uns gefundenen nur hinsichtlich des Inhalts, nicht aber der Formen überein, welche im Umfang von 15 bis abwärts zu 5 Zeilen den Bau einzeln stehender, aus drei- und fünftaktigen Versen zusammengesetzter Canzonenstrophen haben. Solche mittleren Umfangs, 8—12zeilige, kommen am häufigsten vor. Als Probe möge das folgende, bei Drummond (*Poets* IV, 644) vorkommende, der Formel $\overset{aabahbccdd}{35353553\ 5}$ entsprechende Madrigal Nr. XII dienen:

Trees happier far than I,
Which have the grace to heave your heads so high,
And overlook those plains:
Grow till your branches kiss that lofty sky,
Which her sweet self contains.
There make her know mine endless love and pains,
And how these tears which from mine eyes do fall,
Help you to rise so tall:
Tell her, as once I for her sake lov'd breath,
So for her sake I now court ling'ring death.

Andere Madrigale entsprechen folgenden Formeln: fünfzehnzeilige: (zwei bei Sidney und eins bei Drummond): $\overset{aabccbbddeedeff}{3535353\ 53\ 53\ 5}$; die folgenden nur bei Drummond: vierzehnzeilige: $\overset{aaabcbcdeedfdf}{35353\ 5\ 3\ 535}$; dreizehnzeilige: $\overset{aabccbcddefef}{35\ 353\ 53\ 5}$; zwölfzeilige: $\overset{abbacddcceff}{2535\ 3\ 5\ 3\ 5}$; elfzeilige: $\overset{abcabddeeff}{3\ 5\ 3\ 5}$; zehnzeilige: $\overset{abbaacbcdd}{3\ 5\ 3\ 5}$; neunzeilige: $\overset{aabcbccdd}{35\ 3\ 5}$; achtzeilige: $\overset{aabbccdd}{35\ 3\ 5}$; siebenzeilige: $\overset{abaccab}{3\ 535}$; sechszeilige: $\overset{abbacc}{35}$; fünfzeilige: $\overset{abbab}{3\ 5}$. Beispiele für diese und andere bei Drummond vorkommende Madrigal-Formen s. Metrik II, § 568.

§ 309. Die bei ihm und Sidney als Epigramme bezeichneten Gedichte bestehen in der Regel aus zwei oder mehreren paarweise reimenden fünftaktigen Versen.

Bei Sidney kommen auch kleine Gedichte ähnlichen Inhalts, aus einreimigen Alexandrinern zusammengesetzt, vor; bei R. Browning begegnet eins (III, 146) aus sieben

einreimigen stumpfen Septenaren, bei D. G. Rossetti (II, 137—140) mehrere achtzeilige nach der Formel $\frac{aa}{4}\ \frac{bb}{4}\ \frac{aa}{4}\ \frac{bb}{4}$ zusammengesetzte, *Chimes* betitelte Gedichte (vgl. Metrik II, §§ 570, 571).

§ 310. Wichtiger ist die gleichfalls aus dem Italienischen entlehnte, fortlaufende, aus elfsilbigen Versen bestehende Strophenform der Terzinen, in der bekanntlich Dante seine Divina Comedia schrieb, eingeführt in die englische Poesie von Wyatt mit seinen in dieser Form verfassten Satiren und Bußpsalmen (Ald. ed. S. 186—197; 209—234) und Surrey, *Description of the restless state of a Lover* (Ald. ed. S. 1). Die Reimstellung der Terzinen ist *a b a b c b c d c* etc., so dass also der mittelste Reimvers der dreizeiligen ersten Strophe erst in der zweiten gebunden wird, indem der entsprechende betonte Versausgang als erstes Glied des umschließenden Reimes der zweiten wiederkehrt, deren mittlere Reimzeile *c* wiederum mit der dritten Strophe in gleicher Weise verbunden ist, und so weiter in beliebig fortlaufender Reimverknüpfung fünftaktiger jambischer Verse bis zum Schluss, den ein der letzten Strophe angehängter, mit dem mittelsten Verse derselben reimender, einzelner Vers bildet.

Die ersten Strophen des Surrey'schen Gedichtes lauten:

The sun hath twice brought forth his tender green,
Twice clad the earth in lively lustiness;
Once have the winds the trees despoiled clean,
And once again begins their cruelness;
Since I have hid under my breast the harm
That never shall recover healthfulness.
The winter's hurt recovers with the warm;
The parched green restored is with shade;
What warmth, alas! may serve for to disarm
The frozen heart, that mine in flame hath made?
What cold again is able to restore
My fresh green years, etc. etc.

Die Terzinen haben, da jede Strophe durch einen ihr fehlenden Reim auf die nächstfolgende hinweist, nicht den festen, geschlossenen Bau wie das Sonett und eignen sich

daher vorzugsweise für die epische oder reflectierende Dichtung.

In der englischen Poesie begegnen sie verhältnissmäßig selten, so z. B. bei Sidney, S. Daniel, Drummond, Milton, Shelley u. A. (vgl. Metrik II, § 572).

Bei Sidney und R. Browning (III, 102) kommen Terzinen aus viertaktigen, bei dem letzteren auch solche aus vierhebigen Versen vor (IV, 288).

Unwichtig sind einige verwandte, bei Sidney und Drummond begegnende, dreizeilige Strophensysteme (vgl. ib. § 573).

§ 311. Auch für gewisse Abarten der Terzinen genügen, obwohl sie zum Theil bei neueren Dichtern vorkommen, nur kurze Hinweise.

Eine vierzeilige, dem Schema $^{aaba}_{5}$, $^{bbcb}_{5}$, $^{ccdc}_{5}$ etc. entsprechende Strophenform begegnet bei Swinburne, Poems, II, 32, 34, 239; eine andere, nach dem Schema $^{aaba}_{5}$, $^{ccbc}_{5}$, $^{dded}_{5}$ etc. gebaute, bei ihm, Poems I, 13, eine dritte, von der Form $^{abcb}_{32}$, $^{abcb}_{32}$, $^{abcb}_{32}$, *Triads* genannt, Poems II, 159 (vgl. Metrik II, § 564).

Fünfzeilige, terzinenartig fortlaufende Reimsysteme kommen mehrere bei Sidney vor, so eins nach der Formel *abcdd, efghh, iklmm,* mit Verknüpfung der reimlosen Zeilen durch Binnenreim und der Strophen durch Binnenreim-*concatenatio,* ein anderes nach dem Schema $^{abccB\ BdeeD}_{53535,\ 53535,}$ $^{DfggF}_{53535}$ und ein drittes nach dem Schema $^{aabcb\ ccdcd\ cefgf}_{35\ 35,\ 35\ 35,\ 35\ 35}$ etc. Ein ähnliches, von der Form $^{ababc\ cdcde\ \ldots\ yzyzz}_{4,\ 4\ \ldots\ 4,}$ begegnet bei Eliz. Barr.-Browning (IV, 44). Beispiele siehe Metrik II, § 575.

Sechszeilige, terzinenartig fortlaufende Reimsysteme, die richtiger hier erwähnt werden, als bei den Unterarten der Sestine, wie dies Metrik II, § 578 geschehen ist, begegnen ebenfalls öfters bei Sidney, so u. a. *Pansies* IX (Grosart I, 202), entsprechend dem Reimsystem *ababcb, cdcded, efefgf .... vwvwxw, xyxyzyy.*

Bei Spenser in seiner *Pastoral Aeglogue* auf Sidney (S. 566—7) begegnet ein der Formel $^{abcabc\ dbedfe\ gfhgih}_{5,\ 5,\ 5,}$ $^{kilkml}_{5}$, etc. entsprechendes Reimsystem; bei Eliz. Barr.-

Browning (III, 236) ein viel einfacheres nach dem Schema *ababab cdcdcd efefef* etc.. aus fünftaktigen Versen gebautes.

Einzehnzeiliges, aus fünftaktigen Versen bestehendes Verssystem von der Form *ababbcaedD, Dedeefdfg G, Ghghhigik K* etc., welches mit einer vierzeiligen Schlussstrophe von der Form *Xyxy* endigt, kommt bei Sidney, S. 218 bis 220 (221—224; XXXI) vor (vgl. Metrik II, § 580).

§ 312. Noch weniger beliebt als die Terzine wurde eine andere italienische, ursprünglich jedoch von dem Provenzalen Arnaut Daniel erfundene Dichtungsart, nämlich die Sestine, die von Sidney in seiner *Arcadia* zuerst nachgebildet wurde.

Die Sestine ist ein in elfsilbigen, beziehungsweise fünftaktigen Versen geschriebenes Gedicht, welches aus sechs je sechszeiligen Strophen und einem dreizeiligen, im Innern und zu Ende jeder Zeile mit einem Reimwort versehenen Geleit besteht, deren Verse aber nicht unter sich, sondern mit denjenigen der übrigen Strophen derartig reimen, dass jede der Strophen 2—6 im Ausgang der Verse die sechs Endwörter der vorhergehenden Strophe in der Reihenfolge sechs, eins, fünf, zwei, vier, drei verwendet, und die im Innern und zu Ende der Verse des Geleits vorkommenden Reimwörter den Endwörtern der Verse der ersten Strophe entsprechen, nach folgendem Schema: *abcdef . faebdc . cfdabe . ecbfad . deacfb . bdfeca + (a) b (c) d (e) f.*

Die beiden ersten Strophen von Sidney's *Agelastus' Sestine* S. 438—9 (426—7; LXXIV) nebst Geleit und den Reimwörtern der übrigen Strophen mögen dies näher veranschaulichen:

Since wayling is a bud of causefull sorrow,
Since sorrow is the follower of evill fortune,
Since no evill fortune equals publike damage;
Now Prince's losse hath made our damage publike
Sorrow, pay we to thee the rights of Nature,
And inward griefe seale up with outward wayling.

Why sould we spare our voice from endlesse wayling
Who iustly make our hearts the seate of sorrow,
In such a case, where it appears that Nature
Doth adde her force unto the sting of Fortune!

Choosing, alas, this our theatre publike,
Where they would leave trophees of cruell damage.

Die übrigen Strophen haben die betreffenden Reimwörter in folgender Ordnung:

III	IV	V	VI
damage	*Nature*	*publike*	*fortune*
wayling	*damage*	*nature*	*publike*
publike	*Fortune*	*sorrow*	*wayling*
sorrowe	*wayling*	*damage*	*nature*
fortune	*sorrowe*	*wayling*	*damage*
Nature	*publike*	*fortune*	*sorrow*

Das Geleit lautet:

Since sorrow, then, concludeth all our fortune,
With all our deaths shew we this damage publique:
His nature feares to dye, who lives still wayling.

Diese strenge Form der Sestine, die bei Sidney, S. 216—7 (219—221; XXX) sogar in zwiefacher Durchführung dieses Reimsystems, natürlich mit nur einer Geleitstrophe zum Schluss, vorkommt, ist nur noch, so weit bekannt, in neuester Zeit vereinzelt, nämlich von E. W. Gosse (*New Poems*), nachgebildet worden (vgl. Metrik II, § 576).

§ 313. Auch von dieser ursprünglichen Form der Sestine sind verschiedene Abarten in der englischen Poesie anzutreffen.

So begegnet bei Spenser in der achten Ekloge seines *Shepheard's Calendar* (S. 471/2) eine etwas anders geformte Sestine mit folgender Anordung der reimlosen Endwörter der Verse: *abcdef. fabcde. efabcd. defabc. cdefab. bcdefa* + *(a) b (c) d (e) f.* Hier tritt das Endwort des letzten Verses der ersten Strophe zwar auch als Endwort des ersten Verses der zweiten auf, im Übrigen aber bleibt die Reihenfolge der Endwörter der Verse der ersten Strophe in der zweiten unverändert. Ebenso verhalten sich Str. II zu Str. III, Str. III zu Str. IV u. s. w., endlich Str. VI zum Geleit, welches wieder die Endwörter der ersten Strophe, und zwar die im Versinnern stehenden zum Schluss des dritten Taktes, aufweist.

Einige andere Unterarten der Sestine haben in den einzelnen Strophen reimende Endwörter.

So hat in Sidney's *Arcadia*, S. 443 (430—431, LXXVI) eine Sestine folgende Endwörter der Verse: *light : treasure : might : pleasure : direction : affection*. Diese Reimwörter kehren nun in der Ordnung der regelmäßigen Sestine in den folgenden Strophen wieder, also Strophe II: *affection, light, direction, treasure, pleasure, might* u. s. w. Im Geleit befinden sich auch hier die Reimwörter an fester, nämlich an zweiter Stelle. Drummond verfasste zwei Sestinen (Poets IV, 637, 64) in der nämlichen hübschen Form.

Auch bei Swinburne begegnet (Poems II, 46) eine Sestine mit gereimten Strophen, wovon die erste die Reimwörter *day, night, way, light, may, delight* hat, die in den folgenden in ähnlicher, aber nicht correct durchgeführter Anordnung, wie in der oben citierten Spenser'schen Sestine, wiederkehren (vgl. Metrik II, § 577).

Für eine wohl nur ganz vereinzelt in der englischen Poesie vorkommende, aus zwölf zwölfzeiligen Strophen nebst einer sechszeiligen Geleitstrophe bestehende *Double Sestina* (in den beiden ersten Strophen reimend nach den Formeln *a b c A B d C e f E D F, F a f D A C b e c E d B*, im Geleit nach dem Schema *(F) E (e) f (C) A (c) d (b) a (D) B*, wobei die entsprechenden großen und kleinen Buchstaben verschiedene, aber zusammenreimende Wörter bezeichnen), mit der Swinburne in dem Gedicht *The Complaynt of Lisa* (Poems II, 60—68) eine der erstaunlichsten Proben seiner Reimkunst abgelegt hat, möge auf Metrik II, § 581 verwiesen werden.

§ 314. Neben diesen bekannteren, meist auf italienischen Vorbildern beruhenden Dichtungen fester Form sind auch noch einige andere zu erwähnen, die auf französischen Einfluss zurückzuführen und größtentheils erst von meist noch lebenden Dichtern der Neuzeit, wie Swinburne, Austin Dobson, Robert Bridges, D. G. Rossetti, J. Lang, E. W. Gosse[1]), in die englische Poesie eingeführt worden sind, nämlich das Virelay, das Rondel, das Rondeau, das Triolet, die Villanelle, die Ballade und der Chant Royal.

Das Virelay scheint in der älteren englischen Literatur beliebt gewesen zu sein. Chaucer berichtet von sich, *Legende of good Women*, v. 423, dass er *balades, roundels* und *virelayes*

[1]) Vgl. den wichtigen Aufsatz von Gosse in The Cornhill Magazine, Nr. 211, July 1877, S. 53—71.

geschrieben habe. Erhalten geblieben sind nur vereinzelte Proben davon, und in neuenglischer Zeit ist es nicht nachgebildet worden.

Nach Lubarsch, Französische Verslehre, Berlin 1879. S. 388, besteht das Virelay aus Versen von ungleicher Länge. die zu neunzeiligen, durch Reimverkettung mit einander verknüpften, nach folgendem Schema gebauten Strophen mit einander verbunden sind: *aabaabaab, bbcbbcbbc, ccd ccdccd* etc.

Daneben gab es aber jedenfalls noch andere Formen (vgl. Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, p. 413). Ein in Morris' *Aldine Edition* von Chaucer's Werken, vol. VI. S. 305, mitgetheiltes, in zweitaktigen, jambischen Versen geschriebenes Virelay besteht aus sechszeiligen, der Formel *aaabaaab, bbbcbbbc, cccdcccd* etc. entsprechenden Strophen (citiert Metrik I, § 155).

§ 315. Das Rondel, erfunden von Thibaut IV, König von Navarra, gepflegt von Eustache Deschamps und Charles d'Orléans, wurde vermuthlich von Chaucer in die englische Poesie eingeführt, von dem aber nur ein einziges, ungenaues, achtzeiliges *(ababbaba)* oder bei Wiederholung von Refrainversen zwölfzeiliges, in *The Assembly of Foules* (vv. 681 bis 688) eingelegtes Rondel erhalten ist, während einige andere mittelenglische Rondels von Occleve und Lydgate herrühren.

Im Französischen war das Rondel weder an eine bestimmte Versart, noch zu jeder Zeit an eine bestimmte Anzahl von Versen gebunden; ebensowenig war dies im Englischen der Fall.

Das Wesentliche dieser Dichtungsform bestand jedenfalls in der dreimaligen Wiederkehr zweier Refrainverse an bestimmten Stellen eines dreitheilig gegliederten, nur mit zwei Reimen gebildeten, gleichmetrischen, aus vier oder fünftaktigen Versen bestehenden Gedichtes im Umfang von 14 oder 10 Zeilen. Die gewöhnlichste Form des französischen Rondels war diejenige aus 14 achtsilbigen Versen in der Reimstellung ***abbaababbaab***, wobei die fettgedruckten Buchstaben die Refrainverse bedeuten. Dieser Form entspricht ein freilich aus fünftaktigen Versen bestehendes Rondel Lydgate's (Ritson, *Ancient Songs* I, 128) bei in der

Ausgabe allerdings unangedeutet gelassener Wiederholung der beiden Refrainverse an geeigneter Stelle, mit der von uns vorgenommenen, durch den Sinn erforderten leichten Textänderung *(hath sprung* statt *that sprang)*:

Rejoice ye reames of England and of Fraunce!
A braunche that sprang oute of the floure de lys,
Blode of seint Edward and [of] seint Lowys,
God hath this day sent in governaunce.

God of nature hath yoven him suffisaunce
Likly to atteyne to grete honure and pris.
Rejoice ye reames of England and of Fraunce!
A braunche hath sprung oute of the floure de lys.

O hevenly blossome, o budde of all plesaunce,
God graunt the grace for to ben als wise
As was thi fader, by circumspect advise,
Stable in vertue withoute variaunce.
Rejoice ye reames of England and of Fraunce,
A braunche hath sprung oute of the floure de lys.

Ein anderes, aus viertaktigen Versen bestehendes, Lydgate'sches Rondel (Ritson I, 129) entspricht der Form ***ababababababab***; vgl. Metrik I, § 180, wo auch einige unbestimmter überlieferte, vermuthlich zehnzeilige Rondels (vgl. auch Metrik II, § 583) citiert worden sind.

Ein neuenglisches, vierzehnzeiliges, aus dreitaktigen Versen bestehendes Rondel von Austin Dobson entspricht der Form ***abababaababab*** (citiert ib. § 583). Eine dreizehnzeilige, französische, in der englischen Poesie bisher nicht nachgewiesene Form, entsprechend dem Schema ***abbaabababbaa,*** bildet eine Vorstufe zu dem Rondeau, welches am Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts aus dem Rondel hervorgieng.

§ 316. Das Rondeau ist ein dreizehn acht- oder zehnsilbige, beziehungsweise vier- oder fünftaktige Verse umfassendes, in drei Strophen von fünf, drei und fünf, nach dem Schema *aabba aab aabba* reimenden Zeilen eingetheiltes, mit einem, aus den Anfangsworten des ersten Verses bestehenden, zweimal — nämlich hinter Vers acht und dreizehn — wiederkehrenden, syntaktisch zu denselben gehörenden Refrain versehenes Gedicht, welches — genauer

ausgedrückt — also der Formel *a a b b a a a b + r a a b b a + r* entspricht.

Das Rondeau wurde von dem französischen Dichter Clement Marot sehr gepflegt. In die englische Literatur wurde es durch Th. Wyatt eingeführt, von dem das folgende Rondeau, betitelt *Complaint for True Love unrequited* (S. 23), hier mitgetheilt werden möge:

What 'vaileth truth, or by it to take pain?
To strive by steadfastness for to attain
How to be just, and flee from doubleness?
Since all alike, where ruleth craftiness,
Rewarded is both crafty, false, and plain.

Soonest he speeds that most can lie and feign.
True meaning heart is had in high disdain.
Against deceit and cloaked doubleness,
What 'vaileth truth?

Deceived is he by false and crafty train,
That means no guile, and faithful doth remain
Within the trap, without help or redress:
But for to love, lo, such a stern mistress,
Where cruelty dwells, alas, it were in vain.
What 'vaileth truth!

Andere, von dieser correcten Form des Rondeaus abweichende, sind nach der Formel *a a b b a b b a + r b b a a b + r* (Wyatt, S. 24), *a a b b a + r c c b + r a a b b a + r* (ib. S. 26), *a b b a a b + r a b b a + r* (D. G. Rossetti I, 179) gebaut, während Austin Dobson, Rob. Bridges, Th. Marzials sich an die obige Form genau anschließen.

Ganz abweichende Form hat das Rondeau bei Swinburne, *A Century of Roundels*, London, Chatto and Windus, 1883, der Verse von verschiedenster Länge und rhythmischer Beschaffenheit dazu verbindet, reimend nach der Formel *A B A + b B A B A B A + b*, wo *b* einen dem Anfang des ersten Verses entnommenen, aus einem Wort oder mehreren Wörtern bestehenden, mit dem zweiten Verse reimenden Verstheil bedeutet (vgl. Metrik II, §§ 584, 585).

§ 317. Ungewöhnliche, nur von neueren Dichtern, wie Dobson und Gosse, gepflegte Dichtungsformen sind das Triolet und die Villanelle.

Das Triolet, nachgewiesen bei Adenet-le-Roi zu Anfang des 13. Jahrhunderts, ist ein kleines Gedicht, aus acht meist achtsilbigen Versen bestehend, die nach der Formel ***abaaabab*** reimen, so dass der erste Vers an vierter Stelle, die beiden ersten aber an siebenter und achter als Refrain wiederkehren. Zwei Beispiele finden sich citiert Metrik II, § 586.

§ 318. Die Villanelle (Bauernlied, von *villanus*), gepflegt von Jean Passerat (1534—1602), in neuerer Zeit von Th. de Banville, L. Baulmier u. A., ist ein gewöhnlich aus achtsilbigen Versen bestehendes, in meist fünf (oder auch eine größere oder kleinere Anzahl) dreizeilige und eine vierzeilige Schlussstrophe eingetheiltes Gedicht, dessen Strophen nach dem Schema $a^1 b a^2 + a b a^1 + a b a^2 + a b a^1 + a b a^2 . + a b a^1 a^2$ reimen, so dass also der erste und dritte Vers der ersten Strophe abwechselnd als Refrain den Schluss der folgenden bilden, in der letzten aber beide so verwendet werden. Eine von Th. Gosse nach dieser Formel gedichtete, aus acht Strophen bestehende Villanelle (vielleicht die einzige in der englischen Literatur vorhandene) ist Metrik II, § 587 mitgetheilt worden.

§ 319. Die Ballade ist eine in längeren, mit denselben Reimen durchgereimten Strophen abgefasste Dichtungsform, wovon es in der altfranzösischen Poesie verschiedene Arten gab. Die gebräuchlichsten darunter waren diejenige aus achtsilbigen und diejenige aus zehnsilbigen Versen. Die erstere besteht aus drei achtzeiligen Strophen in der Reimstellung *ababbcbC* (vgl. § 261), deren Reime in allen Strophen nebst dem letzten Verse als Refrainvers übereinstimmen müssen, und einem die Hälfte des Umfanges der Strophe umfassenden *envoi* in der Reimstellung *bcbC*, gleichfalls mit dem Refrainverse endigend; die letztere besteht aus drei zehnzeiligen Strophen in der Reimstellung *ababbccdcD* (vgl. § 263) und einem fünfzeiligen *envoi* mit der Reimstellung *ccdcD*, wobei im Übrigen die nämlichen Bedingungen gelten, wie bei der achtzeiligen. Zu bemerken ist noch, dass das *envoi* in der Regel mit der Anrede *Prince, Princesse, Reine, Roi, Sire* begann, entweder weil das Gedicht an eine derartige, hohe Persönlichkeit gerichtet wurde, oder weil diese Anrede sich ursprünglich auf den im letzten Sängerwettkampf zum „König“ gekrönten Dichter bezog.

In England war die Ballade auch bereits im 14. Jahrhundert bekannt. Von Gower sind eine Anzahl Balladen in französischer Sprache erhalten (herausgeg. von Edm. Stengel, Ausgaben und Abhandlungen LXIV, Marburg 1886), die theils aus achtzeiligen, theils aus siebenzeiligen (*Rhyme Royal*), regelmäßig durchgereimten Strophen von zehnsilbigen Versen bestehen. Ähnlicher Art sind die unter Chaucer's *Minor Poems* enthaltenen englischen Balladen oder balladenartigen Gedichte, die aber auch noch insoweit von der gewöhnlichen Form abweichen, als in ihnen das *envoi* theils fünf, sechs oder sieben Verszeilen umfasst, theils auch ganz fehlt.

In correcter Weise ist die altfranzösische Ballade erst in neuester Zeit von Austin Dobson und namentlich von Swinburne (*A Midsummer Holiday*, London 1884) in beiderlei Gestalt, und zwar nicht nur in vier- und fünftaktigen, sondern auch in sechs-, sieben- und achttaktigen trochäischen, sowie in fünf- und siebentaktigen jambisch-anapästischen Versen nachgebildet worden (Beispiele s. Metrik II, § 588).

§ 320. Der Chant Royal ist eine erweiterte Ballade, welche gewöhnlich fünf zehnzeilige, der oben erwähnten zweiten Form entsprechende Balladenstrophen statt drei, nebst einem *envoi* umfasst. Bei Cl. Marot begegnet noch eine andere, aus fünf elfzeiligen, in zehnsilbigen Versen geschriebenen, ebenfalls mit den nämlichen Reimen durchgereimten Strophen nebst fünfzeiligem *envoi* bestehende Form, welche die Reimstellung *ababccddedE* in den Strophen und *ddedE* im *envoi* hat.

Ein von Gosse nach dieser schwierigen Form abgefasster Chant Royal (vielleicht der einzige in der englischen Literatur vorhandene) ist Metrik II, § 589 mitgetheilt worden.

VERZEICHNISS

DER FÜR DIESES WERK BENUTZTEN AUSGABEN NEUENGLISCHER DICHTER.

(Die angelsächsischen Dichtungen sind gewöhnlich nach Grein's Bibliothek der angelsächsischen Poesie citiert, die Ausgaben der mittelenglischen Gedichte sind in der Regel im Buche selber genauer bezeichnet worden.)

Voranzustellen ist das bekannte, für die darin enthaltenen Dichtungen der meisten der in dem Hauptwerk behandelten Dichter einfach mit *Poets* und Band- und Seitenzahl (vol. III, IV, V etc.) citierte Sammelwerk:

A Complete Edition of the Poets of Great Britain, mit dem zweiten Titel: *The Works of the British Poets with Prefaces Biographical and Critical by* Robert Anderson, M. D. London. *Printed for* John *and* Arthur Arch; *and for* Bell *and* Bradfute, *and* J. Mundell & Co. Edinburgh, 1795. 15 *vols.* 8°.

Nach dieser Ausgabe sind auch in dem vorliegenden Grundrisse die folgenden Dichter in gleicher Weise citiert worden: **Addison, Akenside, Carew, Chatterton, Collins, Congreve, Cowley, Cunningham, Sam. Daniel, Davenant, Denham, Donne, Dorset, Drayton, Drummond, Ph.** und **G. Fletcher, Gay, Gray, Otway, Prior, Rochester, Rowe, John Scott, Sheffield, Shenstone, Suckling, Thomson, Tusser, Watts, Warner, West, Young.**

Die übrigen in diesem Buche berücksichtigten Dichter sind nach den folgenden Ausgaben citiert worden:

Beaumont *and* **Fletcher,** *The dramatick Works of* —, etc. *in ten volumes.* London *Printed by T. Sherlock; Bow Street, Covent Garden; for* T. Evans, *and* P. Elmsley, *in the Strand,* I. Ridley, St. James's Street; J. Williams, Nr. *39, Fleet Street; and* W. Fox, *Holborn,* 1778. 8°.

Bowles, W. L., *Sonnets and other Poems by* —, London 1802 3. 2 *vols.* 8°.

Browning, Elizabeth Barrett, *Poetical Works.* London, Chapman & Hall. 1866. 5 *vols.* 8°.

Browning, Robert, *The Poetical Works of* —, London, Smith, Elder *and* Co., 1868. 6 *vols,* 8°.

Bulwer, Sir E. Bulwer Lytton, *The Lost Tales of Miletus.* Leipzig, Bernh. Tauchnitz. 1866. 8°.

Burns, Robert, *The Complete Works of* —, *ed. by* Alexander Smith. London, Macmillan *and* Co. 1870. *(The Globe Edition.)*

Byron, *The Poetical Works of Lord Byron by* F. Gilbert, London, John Dicks (ohne Datum, *Shilling ed.).*

Campbell, Thomas, *The Poetical Works of* —, *ed. by The Rev.* W. Alfred Hill, M. A., London, George Bell *and Sons.* 1875.

Coleridge, Samuel Taylor, *The Poems of* —, *ed. by* Derwent *and* Sara Coleridge. Leipzig, Bernh. Tauchnitz, 1860. 8°.

Cowper, William, *The Poetical Works of* —, *ed. by* William Benham. London, Macmillan *and* Co. 1874. *(The Globe Edition.)*

Dryden, John, *The Comedies, Tragedies and Operas written by* —. *in two vols.* London, *printed for* Jacob Tonson *and* Richard Wellington. 1701. *Fol.*

— — *The Poetical Works of* —, *ed. by* W. D. Christie, M. A., London, Macmillan *and* Co. 1870. *(The Globe Edition.)*

Fletcher, John, s. Beaumont.

Goldsmith, Oliver, *The miscellaneous Works of* —, *with biographical introduction by* Prof. Masson. London and New York: Macmillan *and* Co. 1871. 8°. *(The Globe Edition.)*

Gorboduc *or Ferrex and Porrex. A Trayedy by* Thomas Norton *and* Thomas Sackville, *edited by* L. Toulmin Smith (Engl. Sprach- und Literaturdenkmale des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, herausgegeben von Karl Vollmöller, I.) Heilbronn. Gebr. Henninger, 1883. 8°.

Hemans, Felicia, *The Works of Mrs.* Hemans, *With a Memoir of her Life by her Sister,* William Blackwood & Sons, Edinburgh, *and* Thomas Cadell, London 1839. 7 *vols.*

Herbert, George, *The Works of* —, *ed. by Rev.* Robert Aris Willmot, London, George Routledge *and* Co. 1854. 8°.

Hood, Thomas, *The Poetical Works of* —, *ed. by* William Michael Rossetti. London: E. Moxon, Son & Co. (Ohne Jahresangabe.) 8°.

Hunt, Leigh, *The Poetical Works of* —, *ed. by* Thornton Hunt, London Routledge, Warne, *and* Routledge. 1860. 8°.

Hymns, *Ancient and Modern, for use in the Services of the Church: Revised and enlarged Edition:* London, *Publishing Office,* 13, *Charing Cross,* S. W.

Jonson, Ben, *The Poetical Works of* —, für gewöhnlich citiert nach der Ausg. *The Poets of Great Britain,* Edinb. 1793, vol. IV, 532—618; seltener mit Wilke, Metr. Unters. zu B. J., Halle 1884, nach *The Works of* Benj. Jonson, London, 1816. Fol. vol. I oder nach Cornwall: *The Works of* B. J., London, 1842; und nur ausnahmsweise nach *The Works of* B. J. *ed.* Cunningham. 3 *vols.*, London, John Camden Hotton, 74 und 75, Piccadilly (ohne Jahresangabe).

Keats, John, *The Poetical Works of* —, *Reprinted from the Early Editions.* London, Frederick Warne *and* Co., ohne Jahresangabe. *(The „Chandos Classics".)*

Longfellow, Henry Wadsworth, *The Poetical Works of* —, Edinburgh, William P. Nimmo. *(Crown Edition;* ohne Jahresangabe.) 8°.

Marlowe, Christopher, *The Works of* — etc., *ed. by the Rev.* Alexander Dyce. London 1850. 3 *vols.* 8°, meistens citiert; seltener: *The Works of* Chr. Marlowe *ed. by* F. Cunningham. London: Fred. Warne *and* Co. 1870. 8°.

Massinger, Philip, *The Plays of* —, *ed. by* F. Cunningham. London: Frederik Warne *and* Co., 1870. 8°.

Milton, John, 1) *The Poetical Works of* —, *ed. by* David Masson, M. A. LL. D. 3 *vols.* London, Macmillan *and* Co. 1874. 8°. 2) *English Poems, ed. by* R. C. Browne, M. A. 2 *vols. Second Edition.* Oxford, *Clarendon Press,* 1872. 8°.

Moore, Thomas, *The Poetical Works of* —, 5 *vols.* Bernh. Tauchnitz, Leipzig 1842. 8°.

Morris, William, *Love is Enough or the Freeing of Pharamond. A Morality. Third Edition.* London, Ellis & White. 1873. 8°.

Percy, Thomas, *Reliques of Ancient Poetry edited by* Thomas Percy. Leipzig, Bernhard Tauchnitz. 1866. 3 *vols.* citiert nach Band, Buch und Nr.

Poe, Edgar Allan, *The Poetical Works of* —, London: Simpson Low, Son & Co. 1858. 8°.

Pope, Alexander, *The Poetical Works of* —, *ed. by* A. W. Ward, M. A. London, Macmillan *and* Co. 1870. 8°. *(The Globe Edition.)*

Rossetti, Dante Gabriel, *Poems by* —, Leipzig, Bernh. Tauchnitz, 1873. 2 *vols.* 8°.

Sackville *and* Norton; s. Gorboduc.

Scott, Sir Walter, *The Poetical Works of* —, *ed. by* Francis Turner Palgrave. London, Macmillan *and* Co. 1869. 8°. *(The Globe Edition.)*

Shakespeare, William, *The Works of* —, *edited by* W. G. Clark *and* W. Aldis Wright, London *and* Cambridge. Macmillan *and* Co. 1866. 8°. *(The Globe Edition.)*

Shelley, Percy Bysshe, *The Poetical Works of* —, *ed. and prefaced by the Author of Tennysoniana.* London, Chatto *and* Windus (1873—1875). 3 *vols.* 8°. *(The Golden Library.)*

Sidney, Sir Philipp, 1) *The Countes of Prembroke's Arcadia written by* —; *now the eighth time published* etc. *by* Sir W. A. Bright, London, *Printed for Simon Waterson and* R. Young, Anno 1633, fol. 2) *The Complete Poems of Sir* Ph. Sidney, *ed. by the Rev.* Alexander B. Grosart, *Printed for Private Circulation,* 1873. 2 *vols.*

Southey, Robert, *The Poetical Works of* —, London, Longman, Orme, Brown. Green & Longmans 1837. 8°. 10 *vols.*

Spenser, Edmund, *Complete Works of* —, *ed. by* R. Morris, London, Macmillan *and* Co. 1869. 8°. *(The Globe Edition.)*

Surrey, Henry Howard, *Earl of, The Poems of* —, London, Bell *and* Daldy, York-Street, Covent Garden, ohne Jahreszahl. 8°. *(The Aldine Edition.)*

Swinburne, Algernon Charles, 1) *Poems and Ballads,* London, J. C. Hotton. 1868. 8°. *Third Edition.* 2) *Poems and Ballads, Second Series,* London, Chatto *and* Windus, 1884, *Fourth Ed.* 8°. 3) *A Century of Roundels,* London, Chatto *and* Windus 1883, 8°. 4) *A Midsummer Holiday and other Poems.* London, Chatto *and* Windus, 1884. 8°.

Tennyson, Alfred, *The Works of* —, London, C. Kegan Paul & Co. 1880. 8°.

Thackeray, William Makepiece, *Ballads and The Rose and the Ring.* London, Smith, Elder *and* Co. 1879. 8°.

Tusser, Thomas, nur citiert nach den Citaten bei Drake, *Shakespeare and his Times,* London, 4°. 1817.

Wordsworth, William, *The Poetical Works of* —, *ed. by* William Knight, L. L. D., Edinburgh, William Paterson, 1886. 8 *vols.* 8°.

Wyatt, Sir Thomas, *The Poetical Works of* —, London. Bell & Daldy, York-Street, Covent-Garden *(Aldine Edition).* Die Citate mit vorgesetztem N. beziehen sich auf Band II der Ausgabe: *The Works of* Henry Howard, *Earl of* Surrey, *and of* Sir Thomas Wyatt, *ed. by Rev.* G. F. Nott, D. D. London. 1815, 2 *vols.* 4°.

NAMEN- UND SACHREGISTER.

(Zur Ergänzung des letzteren wird auf das eingehende Inhaltsverzeichniss verwiesen.)

Abgesang 281.
Ableitungssilben, german.; Messung ders. im gleichtakt. Rhythmus 140; romanische 155.
Accent 3.
Accentarten 3, 4; etymologischer Accent 4; rhetorischer 4; rhythmischer 4; syntaktischer 3.
Addison 244, 236.
Akatalektischer jambischer Tetrameter 116, 120; trochäischer 117, 119.
Akenside 328, 331, 340, 341, 362, 363.
Albion's England 117, s. Warner.
Alexandriner 117, 199 ff.
Alexius, Version I, II, 144—151.
Älfric 41—43, 75, 112, 114.
Älfred's *Proverbs* 65, 66, 69, 112.
Alisaunder, s. King.
Alliteration ags. 7, 38—40, 43—46, 49; mittelengl. 78—80; im neuengl. gleichtakt. Verse 138, 139.
Alliterierende ags. Langzeile 5, Verbreitung ders. 8; Theorien über Bau ders. 9; Bau ders. 22, 23; mittelengl. 65; Wiederbelebung derselben in der Neuzeit 109.
Amelung 11.
Anapäst 6.
Anapästische Metra 115, 116.
Architektur 1.
Arnold Edwin 237.
Arnold, Matthew 259, 381.
Arthur's Tod, me. Gedicht 85.
Assonanz 7, 53.
Audelay John 92.
Aufgesang 281.
Auflösung ags. Hebungen 21, 23, 27; ags. tieftoniger Senkungen 21, 25.
Auftakt im ags. Verse 26, 28; im gleichtaktigen 182; doppelter 210; Fehlen desselben 126, 131.
Awntyrs of Arthure 92, 93, 322.

Bale, *King Johan* 101, 105, 111, 113.
Ballade 391.
Banville Th. de 391.
Barbour 95, 148, 273.
Barclay 211.
Bartsch 10, 192, 350.
Baulmier L. 391.
Beaumont 232—234.
Be dömes dæge 112.
Belley, Du 376.
Bernart v. Ventadorn 269.
Bestiary 193, 194.
Betonung, schwebende 127.
Bildende Künste 1.
Binnenreime 53, 273.

Blank verse 214 ff.
Blennerhasset 201.
Blind Harry 211.
Bobwheel-Strophen 87, 323.
Böddeker, altengl. Dichtungen 184, 190, 282, 285, 286, 305, 309, 313, 315, 317, 329, 343, 345, 348. 383.
Böhmer 279.
Bowles William Lisle 376.
Boyle 231, 233, 234.
Brachykatalektischer jambischer, sowie trochäischer Tetrameter 117.
Bridges Robert 390.
Brooke 199.
Brown Goold 252, 253.
Browne 339, 341, 344, 347.
Browning Eliz. 147, 156, 237, 247, 248, 252, 256, 260, 264, 284, 308, 314, 351, 352. 361, 381, 384, 385.
Browning Rob. 130, 214, 237, 242, 247, 248, 250, 253, 254, 257, 287, 352, 357, 361, 382, 384.
Bürger 107.
Bulwer 265.
Burns 108, 149, 185, 192, 246, 252, 255, 288, 305, 317, 324, 329, 339 bis 341, 344, 345, 347, 357, 359, 380.
Burthen 278.
Byron Lord 108, 110, 183, 201, 214, 238, 249, 270—272, 314, 326, 341, 354, 356, 359, 381.

Cädmon 113.
Cäsur 3, 121, 178, 208; klingende epische 121, 122, 133; klingende lyrische 121—123, 209; stumpfe 121, 122.
Campbell 119, 306, 317, 341, 344, 357.
Campion Th. 263.
Canticum de Creatione 152, 153.
Carew 286, 287, 308, 316, 336, 339, 341, 370.
Carmina burana 187.
Cauda der Strophen 280.
Cayley 259.
Chant Royal 392.
Chapman 137, 191, 234.
Chatterton 300.
Chaucer 126, 127, 128, 130, 131, 132, 134—138, 141—159, 181, 204, 208 ff., 210, 271, 272, 285, 308, 327, 329—331, 387, 388, 392.
Chester Plays 327.
Chery Chace 190.
Chronik, ags. vom Jahre 1037 und 1087 112.
Clages 231.
Clennesse 83.
Cochrane 259.
Coleridge 108, 133, 134, 157, 183, 214, 237, 238, 249, 258, 261, 262, 309, 316, 361, 378, 381.
Coleridge Sara 381.
Collins 264.
Common Metre 191.
Concatenatio der Verse und Strophen 277.
Congreve 337, 369, 370.
Corentry Plays 99, 100, 101, 326.
Cowley 286, 313, 334—336, 339, 341, 350, 351, 353—357, 367, 368.
Cowper 199, 237, 262, 287, 335, 360.
Crow 181.
Cunningham 342.
Cursor Mundi 153, 180.

Daktylus 6.
Daktylische Metra 115, 116.
Daniel Arnaut 385.
Daniel Samuel 286, 330, 336, 352, 356, 366, 375, 385.
Dante 279, 383.
Davenant 216.
Death and Life 86.
Decker 234.

Delius 229.
Denham 305
Deor's Klage 278.
Destruction of Troy 76.
Diärese 124.
Digby-Spiele 328.
Dimeter 116.
Disticha Catonis 97.
Dobson Austin, 381, 387, 389, 390, 392.
Dodsley, *Old Plays*, 244, 286, 360.
Donne 212, 286, 305, 336, 353, 355, 357, 358, 360, 361, 362, 366, 367, 375.
Doppelalliteration ags. 40, 41; me. 78—80.
Doppelte Senkung 210.
Dorset 247, 306.
Douglas 92, 211.
Drayton 117, 120, 185, 200, 308, 337, 355, 356.
Dreisilbige Wörter germ. 168; rom. 170.
Drummond 366, 376, 382, 384, 387.
Dryden 138, 213, 216, 236, 237, 311, 324, 341, 355, 358, 369.
Dunbar 86, 99, 111, 131, 154, 156, 211, 285, 306—309, 316, 318, 329, 330.

Edwards Th. 377.
Egil Skalagrimsson 55.
Einenkel 75.
Elegisches Metrum 260 ff.
Elegische Strophe 290.
Ellis Alexander J. 275.
Elze 260.
Endreim 7; ags. 53; s. Reim; Arten desselben s. Reimarten 268 ff.
Enjambement 136, 209, 217, 223, 224.
Epigramm 382.
Epithalamium- und sonstige Oden-Strophen 364.
Erceldoun Thomas von 76, 153.
Erkenwald St. 83.

Fehlen des Auftaktes 210.
Fehlen einer Senkung im Versinnern 129.
Feinde des Menschen, me. Gedicht 97.
Fleay 233, 234.
Fletcher Ph. 344.
Fletcher John, 134, 135, 231—234, 300, 360.
Flexionssilben, Messung derselben im gleichtakt. Rhythmus 140.
Floris and Blancheflour 144.
Ford 234.
Fragment on Popular Science 187, 197.
Franck 11.
Fraunce Abr. 258.
Fünfsilbige Wörter (rom.) 172.
Fünftaktig. gereimter Vers 120, 203 ff.; reimloser 214 ff.
Fünfgliedrige Verse, ags. 37, 38.
Fuhr 11.
Fuhrmann 139.
Furnivall 220, 278, 306.

Gammer Gurton's Needle 105, 107, 110.
Garnett James M. 109.
Gascoigne 107, 110, 113, 219, 238.
Gawain and the Greene Knight 83.
Gay 108, 250.
Geleit 284
Gesangvers, urgermanischer 60, 62.
Gesteigerte ags. Versglieder 24, 31.
Gleichfüßige ags. Verstypen 28.
Gleichtaktige Rhythmen 5.
Gleichtaktige Metra 115
Glieder des ags Halbverses 23.
Golagros and Gawan 92, 111, 322.
Goldsmith 108, 250.
Gorbodue 216, 218.
Gosse E. W. 386, 387, 390, 391, 392.

Gower 127, 181, 210, 392.
Gray 343, 361, 371, 377.
Graz 12.
Greene, Rob. 210, 258.
Gruppierung der Glieder im ags. Halbverse 27.
Guest 14, 273, 274, 359.

Hales Thom. de 219.
Hali Meidenhad 75.
Halbverse allit. ags. 22 ff.; me. 81 ff.; 96 ff.
Hawes Stephen 211.
Harvey, G. 258.
Haughton Lord 381.
Hauptaccent, rhythmischer 116.
Havelok 180.
Hemans Fel. F. 242, 311, 312, 319, 339, 345, 351, 353, 360, 362, 381.
Hebung des ags. allit. Verses 23.
Henrysoun 211.
Herbert G. 306, 308, 312, 313, 328, 334—336, 339, 341, 351.
Herrick 120, 185.
Hertzberg 148.
Heroic verse 212.
Heusler 11.
Heyne Moritz 11.
Heywood John 182.
Hexameter, der englische 257 ff.
Hiatus 158, im Ags. 21.
Hildebrand 15.
Hirt 11, 13.
Hochton ags. 17.
Hoffmann Oscar 376.
Holland 92.
Homilies Metrical 153.
Homilies Old English 193.
Hood Th. 254.
Horn 15.
Horn, King 15, 88, 112, 145, 146, 270, 271.
Horstmann 288.
Howlat 92, 322, s. Holland.
Hunt Leigh 186, 256, 305, 344, 366, 381.

Innenreime, ags. 53.
Inreim 7.
Interludes 101.

Jacob and Esau 200.
Jambische Metra 115, 116.
Jambus 6.
Jakob I. von England, Metriker 79, 86, 99, 100, 107, 110, 114, 238.
Jakob I. von Schottland, Dichter 154, 156, 211, 327.
Jessen 11.
Jonson Ben 108, 135, 231, 234, 256, 257, 307, 323, 342, 344, 361, 362, 366, 370.
Joseph of Arimathia 83, 111.
Juliana, heil., mittelengl. Legende 75.

Kaiser und der Abt 107.
Kaluza 12, 83.
Katalektischer jambischer Tetrameter 116, 119, 120, s. Septenar.
Katerine Seynt 116.
Katharina, heil., mittelengl. Legende 75.
Keats 148, 149, 156, 157, 237, 381.
Kehrreim 278, s. Refrain.
King Alisaunder 76, 82, 180.
King John and the Abbot of Canterbury 108, 110.
Kynge Johan 111, s. Bale.
Kögel 12.
Körner 277.
Kriege Alexanders, me. Gedicht 85.
Kupka 231.
Kurzzeilen, allit. 22, s. Halbverse.
Kyd 220.
Kynd Kittok 97.

Lachmann 10.
Lamb Charles 238, 265, 381.
Landor, 237, 238, 256.
Lang J. 387.

Langland 76, 83, s. *Piers Plowman.*
Langzeile, alliterierende 5, 8ff., s. Inhaltsverzeichniss.
Lawrence 12.
Layamon's *Brut* 57—70, 112.
Lear Edward 255.
Lee 236.
Light endings 222—224.
Lily 213, 219.
Lindner 139.
Lives of Saints 188.
Lodge 220.
Longfellow 109, 117, 237, 243, 250, 251, 254, 259, 260, 265, 307, 308, 316, 318, 319, 353, 356.
Lubarsch 388.
Ludus Coventriae 99, 100, 101.
Luick 12, 13, 49, 60—64, 91, 96.
Lutel soth sermon 118, 193.
Lydgate 127, 132, 327, 329, 330, 388.
Lyndesay 154, 155, 156, 211, 329.

Madrigal 381.
Magna charta, Lied a. d. Bruch der 272.
Magnificence, s. Skelton.
Malerei 1.
Map Walter 186, 305.
Margaretha, heil., mittelengl. Legende 75.
Marlowe 216, 219, 225, 234.
Marston 234.
Marzials Th. 390.
Massinger 234.
Mayor 222.
Meiners 231.
Metrik 1.
Metrical Homilies 153, 180.
Middleton 234.
Milton 124, 125, 146, 183, 234—237, 264, 287, 313, 350, 352, 362, 366, 377.
Minot Laurence 89, 153, 309, 321, 329.
Miracle Plays 197, 198.
Modulation 125.
Möller 11, 16.
Mone 186.
Montgomery Alex. 79, 110, 323, 376.
Moore Thomas 94, 108, 185, 186, 241, 242, 249, 250, 253, 254, 271, 272, 283, 287, 332, 334, 338 bis 344, 353, 356—358, 376—378.
Moralities 101, 200.
Morris Wm. 109.
Müllenhoff 10.
Musik 1.
Mysteries 200, s. *Miracle Plays.*

Nachahmungen antiker reimloser Vers- und Strophenarten 263.
Nachbildungen antiker Vers- und Strophenarten 257.
Nationales Metrum 5, s. allit. Langzeile.
Nebenaccent 4.
Nebenhebung 22.
Nebentonige Glieder des ags. Halbverses 23.

Occleve 210, 388.
On god Ureisun of ure Lefdi, s. *Ureisun.*
Opitz 139.
Oratio poetica 112.
Orfeo Sir 146.
Orm, *Ormulum* 127, 128, 134, 142 bis 151, 164, 188, 263.
Otfried'sche Verse 75, Anm.
Orrery, Lord 216.
Otway 236.
Owl and Nightingale 147, 151.

Passerat Jean 390.
Passion of our Lord 117, 129, 196.
Pater Noster 129, 132, 164, 177, 181.
Patience 83f.
Peele 220.
Percy's *Reliques* 9, 14, 110, 184, 283, 288, 311, 316, 329, 334.
Peter Langtoft 199.
Petrarca 371, 372, 381.

Petzold 139.
Piers Plowman 76, 83, 84, 110, 111, s. Langland.
Pindaric Odes 366, 369.
Pistill of Susan 92, 93, 100.
Plötz 372.
Poe Edgar 314.
Poema Morale 116, 126, 127, 149, 164, 187.
Poesie 1.
Polyolbion 117, s. Drayton.
Pope 108, 138, 201, 213, 244, 312.
Poulter's Measure 198 ff., 255, 310, 311, 320, 357.
Prior, Matth. 108, 331, 332, 360.
Puttenham 214, 238, 245.

Quantität 3.

Ramsay Allan 108.
Rauf Coilzear 92, 96, 111, 322.
Redford 198, 200.
Regel Karl 139.
Refrain 278.
Reim im Allgemeinen 7.
Reimarten (=Endreimarten), ags. 53, mittel- und neuengl. 268—275.
Reimbrechung 137.
Reimpaar, viertaktiges 118.
Richard Rolle de Hampole 180.
Reimverkettung, ags. 41, 42.
Rieger 5, 15, 43.
Ries 15.
Ritson 190, 306, 313, 321, 388.
Rhyme Royal 353, 392.
Rhythmische Reihe 2, 116.
Rhythmische Prosa 2.
Rhythmische Künste 1.
Rhythmus 2.
Robert Mannyng = Robert de Brunne 180, 129, 132, 133, 134, 135, 199, 202, 274.
Robert of Gloucester 129, 149, 197.
Rochester 108, 360.
Romanische Endungen 173.
Rondeau 389.
Rondel 388.
Rosenthal 77.
Rossetti D. G. 157, 237, 351, 352, 355, 381, 383, 387, 390.
Rowe 108, 236, 250, 362, 363.
Run-on lines 136, 217, 218, 223, 224.

Sayne John the Evaungelist 92, 97.
Schmeller 14.
Schubert 11.
Schwanenritter, me. Gedicht vom 83.
Schwebende Betonung 127, 131.
Schweif der Strophe 281.
Schweifreimstrophe 182, 192, 292, 294 ff.
Schweifreimvers 120.
Schweifsonett 377.
Schwellvers, ags. 22, 48—52.
Scott John 320, 330, 350, 361.
Scott W. 183, 201, 249, 250, 254, 324, 329, 340.
Scottish Field 86.
Sculptur 1.
Seitz 139.
Senkung im ags. Vers 25; Verhältniss ders. zu den Hebungen 26; doppelte im gleichtakt. Vers 123; Fehlen ders. daselbst 129.
Septenar 182, 186, 300, s. katalektischer etc.
Sestine 385.
Seward Anna 378.
Shakspere 108, 126, 130, 133, 134, 135, 136, 138, 145, 149, 156, 158, 160, 183, 213, 220, 225—230, 234, 238, 240, 243, 250, 270, 311, 328, 375, 380.
Sheffield 203, 336.
Shelley 202, 214, 237, 238, 250, 313, 319, 325, 348, 351, 359, 360, 361, 363, 369, 384.
Shenstone 250, 359.
Shirley 234.

Shoreham 320.
Sidney 200, 258, 261, 262, 307, 334, 356, 365, 375, 380—385, 387.
Sievers 10, 15, 16, 25, 27, 49, 59, 60.
Signs of Death 71.
Silbenmessung, ags. 20; me. u. neuengl. 123, 140 ff.
Silbenverschleifung 157.
Sir Degrevant 98.
Sir Lancelot 117.
Sir Perceval 98.
Sir Tristrem 271.
Skeat 14.
Skelton's *Magnificence* 101.
Skelton'scher Vers 106.
Smith Charlotte 378.
Sonett 371 ff.
Southey 237, 238, 253, 258, 262, bis 265, 286, 311, 312, 339, 355, 360, 369, 378.
Spenser 108, 139, 145, 149, 155, 261, 270, 271, 286, 328, 330, 340, 344, 350, 357, 366, 376, 384, 386.
Spenserstanze 359; Analogiebildungen ders. 361 ff.; Nachbildungen ders. 359 ff.
Sprüche Älfred's 57, 59, 274.
Stabreim 7, s. Alliteration.
Stabreimvers der angelsächs. 8 ff., der mittelengl. reimfreie 75 ff., der gereimte 86 ff, s. alliterierende Langzeile.
Stabwörter 14.
Stanyhurst 258.
Stephens George 109.
Stille 110.
Stillingfleet Benjamin 377.
Stirn der Strophe 281.
Stollen der Strophe 281.
Story of Genesis and Exodus 180.
Strophenarten, s. Inhaltsverzeichniss.
Strophenbau, s. Inhaltsverzeichniss.
Strophenbildung im Angels. 52.
Suckling 241, 288, 313, 323, 351, 353, 357.
Stummheit der Silben 4.
Surrey 118, 126, 128—132, 134, 135, 137, 145—150, 155, 157—160, 198, 201, 204, 214, 215, 217—218, 263, 326, 356, 374, 375, 383.
Surtees Psalmen 180.
Susan 92, 93.
Swift 108, 199.
Swinburne 237, 241, 244, 246—248, 252, 253, 261—263, 286, 306, 308, 332, 344, 348, 351, 352, 357, 363, 381, 384, 387, 390, 392.
Swoboda Wilh. 182.

Takt 2.
Taktumstellung 130, 131; natürliche 131; rhetorische 131.
Tanzkunst 1.
Taylor Wm. 258, 259.
Ten Brink 12, 208.
Tennyson 147, 237, 238, 247, 248, 254, 263, 307, 310, 319, 320, 331, 358, 362, 381.
Terzine 383.
Tetrameter 116.
Thackeray 117, 199, 238, 251, 253, 271, 341.
Thomson 201, 216, 236, 237, 359.
Tiefton 4.
Tiefton im Ags. 19.
Tieftonige Senkung 22.
Tomlinson 373.
Tonlosigkeit 4.
Tonunterschied der Hebungen 24.
Tournament of Tottenham 97.
Towneley Mysteries 99, 101, 111, 119, 127, 129, 132, 133, 185, 322, 343, 344.
Trautmann, 12, 75.
Trimeter 116.
Triolet 396.
Triplets 212.

Trissino 216.
Tristrem, *Sir* 153, 321, s. Sir Tristrem.
Trochäische Metra 115, 116.
Trochäus 6.
Tumbling verse 79.
Tusser Th. 108, 249.
Twa mariit wemen 86, 111, s. Dunbar.

Ule and Nightingale 180, 181.
Ureisun, On god, of ure Lefdi 192, 193, 195.
Urgermanischer Gesangvers 60, 62.

Vere, Aubrey de 381.
Vers 2, 115.
Versausgang 133, 134, 179, 209.
Versarten, s. Inhaltsverzeichniss.
Versfuß 6.
Versgliederung und Satzgliederung ags. 47.
Vers octosyllabe 118.
Versrhythmus 123, 124.
Verszeile 115.
Vetter 14.
Viergliedrige ags. Halbverse 27, 29.
Vierhebungstheorie 10.
Vierhebige Langzeile im Drama 99, Verstypen ders. 102—105.
Villanelle 394.
Virelay 387.
Vollmessung germanischer Flexionsendungen, romanischer Substantiv- und Adjectivendungen 140 ff., 155 ff. 219.
Vollreim 7, s. Reim.

Wackernagel 14.
Waisen 277.
Waller 286, 368.
Watts Dr. 199, 262.
Watts Theodor 374.
Warner's William *Albion's England* 191.
Weak endings 222—224.
Webbe, Wm. 238, 258, 262.
Wenden der Strophe 281.
West 145.
Wheel 278.
William of Palerne 76, 83.
Williams Helen 378.
Wolfe Charles 247.
Woman of Samaria 196.
Wordsworth 201, 202, 237, 238, 256, 308, 315, 319, 320, 330, 340, 341, 344, 351, 354, 356, 357, 360, 362, 378, 379, 380.
Wortbetonung, ags. 17, 18, 123; mittelengl. 73, 77, 162 ff.; neuengl. 172 ff.
Wright Thomas 185, 309, 320, 343.
Wyatt 108, 120, 127, 129, 130, 133 bis 136, 145—150, 155, 157—160, 212, 214, 271, 272, 305—307, 328, 329, 353, 356, 374, 383, 390.
Wyntoun's *Chronykyl* 180.

York Plays 99.
Young 216, 237.

Zehn Missbräuche, me. Gedicht 76.
Zerdehnung 130, 164.
Zerstörung Trojas, me. Gedicht 85.
Zeuner 139.
Zusammenziehung zweier Wörter 158 bis 159.
Zweigliedriger ags. Versfuß 23.
Zweihebungstheorie der allit. Halbzeile 14.
Zweisilbige Wörter, germ. 168, rom. 170.
Zwerges Rolle im Stück 99.

Druck von Gottlieb Gistel & Comp. in Wien.